

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
ECOLE DOCTORALE 267 – ARTS ET MÉDIAS
INSTITUT D'ÉTUDES THEATRALES

**LES USAGES DE LA VIDÉO EN DIRECT AU THÉÂTRE
CHEZ IVO VAN HOVE ET CHEZ GUY CASSIERS**

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
EDWIGE PERROT

Sous la direction de
Josette FÉRAL et de Christine HAMON SIRÉJOLS

Soutenue le 25 novembre 2013

JURY

M. Olivier ASSELIN – Université de Montréal

M. Philippe DUBOIS – Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

M. Erwin JANS – Toneelhuis d'Anvers

Mme Angela KONRAD – Université du Québec à Montréal

M. Gérard LIÉBER – Université Paul-Valéry – Montpellier 3

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

Résumé

Les usages de la vidéo en direct sur scène chez Ivo van Hove et chez Guy Cassiers

De plus en plus de metteurs en scène ont aujourd'hui recours à la vidéo en direct dans leurs spectacles. De manière générale, le recours à ce type de dispositifs pendant la représentation permet d'offrir au spectateur des possibilités de perception qu'il n'a habituellement pas au théâtre : voir le plus infime détail d'un visage, ou une action au plus près, accéder visuellement à tout espace extérieur à la scène lorsque l'action scénique s'y déroule, percevoir sur le visage d'un acteur sa réaction devant l'action qui se tient sous ses yeux ou encore avoir une multiplicité de points de vue simultanés sur un même objet. Pour autant, peut-on dire que la fonction des images en direct au théâtre se réduise à ces quelques principes utilitaires dans la représentation ? En donnant aux spectateurs la possibilité de voir simultanément les acteurs et leur image filmée et projetée et/ou diffusée en direct sur le plateau, les artistes jouent de plus en plus du potentiel performatif du dispositif vidéo dans la représentation théâtrale. Ils ne s'arrêtent pas à redoubler la scène par l'image mais mettent en avant la déconstruction de l'image et la construction du réel ou, du moins, d'une réalité dans et par l'image. C'est pourquoi le recours aux images en direct au théâtre appelle inévitablement à en interroger les enjeux à la fois esthétique, narratif, dramaturgique et proxémique dans la représentation théâtrale. Sans prétendre à une quelconque exhaustivité, cette thèse vise à proposer, à partir de certains spectacles d'Ivo van Hove et de Guy Cassiers, quelques pistes permettant de mesurer l'étendue possible du potentiel performatif des images en direct dans la représentation.

Mots clés : Théâtre, Vidéo en direct, Représentation, Perception, Guy Cassiers, Ivo van Hove.

Abstract

The Uses of Live Video in Theater by Ivo van Hove and by Guy Cassiers

Today, more and more directors include live video in their performances. The use of such devices offers new possibilities of perception to the spectators, which usually are not available in a theatrical representation such as to look at the smallest details of an action or on the performer's face; to access visually to peripheral areas of the stage when a dramatic action takes place there; to notice the reaction of an actor who listens to the main protagonist, as well as to have different simultaneous viewpoints on the same object. Nevertheless, can we reduce the function of live images on stage to these few utilitarian principles in the performance? Allowing spectators to see, in the same time, the actors and the images of themselves, many artists exploit more than ever the performative potential of video in theatrical representations. Live video does not only reproduce on the screen what happens on the scene, but it also highlights on one hand the deconstruction of the image and, on the other, the construction of a reality in and by images. That is why the uses of live video on stage unavoidably lead to question issues related to the aesthetic, narrative, dramaturgical and proxemic aspects of theatrical performances. Based on the analysis of different performances staged by Ivo van Hove and Guy Cassiers, this thesis aims to measure the extent of the performative potential of live video on stage.

Keywords : Theatre, Live video, Representation, Perception, Guy Cassiers, Ivo van Hove

À mes parents,

Et à Antoine, Carla, Charlie, Maxime, Pauline et Quentin

Remerciements

Au terme des ces quelques années de recherche, nombreux sont ceux auxquels je pense. Parce qu'ils ont su m'apporter leur soutien, leur confiance, leur écoute, leur humour, leur amitié et, pour certains, leur amour. Des ingrédients ô combien nécessaires... Ces quelques mots ne seront, bien sûr, jamais à la hauteur de ma reconnaissance et de ma gratitude, mais il me tient à cœur de remercier celles et ceux qui m'ont accompagnée durant ce parcours.

Je remercie tout d'abord Josette Féral et Christine Hamon-Siréjols, mes directrices de recherche, dont le regard, à la fois exigeant et bienveillant, les conseils et la présence active, tout au long de ces années, m'ont été d'un bien précieux.

J'ai une pensée toute spéciale pour Nico Leunen qui, par sa générosité et son amitié, m'a ouvert, dès les débuts de cette recherche, des portes dont je n'avais pas la clé. Je lui dois un peu la réalisation de cette thèse. Merci Nico.

Parce que leurs conseils avisés, nos échanges, leur confiance et leur humour m'ont beaucoup apportée durant cette recherche, j'aimerais remercier Frédéric Maurin et Clarisse Bardiot. J'en profite également pour remercier l'ensemble des membres du groupe de recherche qui, à l'Université Paris 3, se consacre à l'œuvre d'Ivo van Hove, et avec qui les échanges sont toujours passionnants.

Aujourd'hui, je pense également à ma famille, à l'indéfectible amour de mes parents et à leur soutien, à l'affection de mes frères, de ma sœur et de mes belles-sœurs, ainsi qu'à la tendresse de mes neveux et nièces, dont la joie et les rires ont toujours su désamorcer les instants critiques. Merci, du fond du cœur.

Il faudrait lui décerner la palme de la patience et du zen... Pour sa présence et son écoute, nos fous rires, nos bouffées d'oxygène et tant d'autres choses encore, je remercie Sébastien Hubert.

Et puis, il y a cette deuxième famille, celle qu'on adopte et qui nous adopte. Ma si chère « gang » de Montréal : Fabienne Cabado, Sicaire et Fabien Durieux, Sandrine Heyraud, Léna Massiani, Katya Moutaignac et Théo, Christian Semaan et Facil Tesfaye. Ainsi que Barbara Bazin, Baptiste Gros, Morane Gruenpeter, Capucine Maillard et Barbara Métais-Chastanier. Merci de votre chaleur, de vos sourires et de votre bonne humeur les amis !

Je tiens également à témoigner toute ma gratitude aux équipes du Toneelhuis d'Anvers et du Toneelgroep Amsterdam, dont l'accueil, la disponibilité et la collaboration ont été exceptionnelles. Je pense notamment à Guy Cassiers, Erwin Jans, Enrico Bagnoli, Frederik Jassogne, Arjen Klercks, Fabienne Beernaert, Michael Greweldinger, Katelijne Damen et l'ensemble des acteurs de *L'Homme sans qualités* ; ainsi qu'à Ivo van Hove, Jan Versweyveld, Marlene Koenens, Renee Roetman et Hans Kesting.

Je ne saurais non plus oublier le Programme de Soutien à l'encadrement de thèse en cotutelle internationale (SETCI) de la région Ile de France ainsi que le Groupe de recherche Performativité et Effets de présence de l'UQAM, dont le soutien financier a contribué à l'aboutissement de cette recherche. Merci.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	15
--------------------	----

PARTIE I : LE « DIRECT » : CADRAGE HISTORIQUE ET PERSPECTIVES ESTHÉTIQUES.....	31
--	----

CHAPITRE 1 : L'IMAGE EN DIRECT : DE LA SPHÈRE MÉDIATIQUE AU MONDE DES ARTS	35
--	----

1. L'engouement.....	38
1.1. L'actualité en direct ou l'exercice d'un pouvoir : fasciner	38
1.2. L'imaginaire du direct.....	40
1.3. La télé-réalité.....	43
2. Un outil	45
2.1. La vidéosurveillance	46
2.2. Les télécommunications par Internet	48
2.3. La médiatisation de l'événement.....	50
3. Une technique.....	53
3.1. La télévision	54
3.2. Le cinéma	59
3.3. La performance	65
3.4. L'art vidéo.....	67
Qu'est-ce que le direct ?	69

CHAPITRE 2 : LA VIDÉO EN DIRECT AU THÉÂTRE : REPÈRES HISTORIQUES ET ENJEUX ESTHÉTIQUES	75
--	----

1. Les précurseurs.....	83
1.1. Jacques Poléri.....	83
1.2. L'imaginaire du direct au théâtre	86
1.3. Josef Svoboda.....	88
2. Les années 1970	96
2.1. Dans la mouvance du courant <i>intermedia</i>	96
2.2. Premières expérimentations de la vidéo en direct aux États-Unis	99
2.3. L'influence du Wooster Group	105
3. 1980-2010 : de la démocratisation au plein essor : un phénomène de mode ?.....	107
3.1. La diversité des usages du direct.....	107
3.2. Mise en scène des <i>puissances du faux</i> au théâtre	110
3.2.1. La falsification du réel dans <i>Jet Lag</i> de Marianne Weems (1998).....	111
3.2.2. La contrefaçon du réel dans <i>Jackie</i> de D. Marleau et S. Jasmin (2010).....	113
3.2.3. L'« effet de direct » dans <i>Eraritjaritjaka</i> de Heiner Goebbels (2006).....	116
3.3. Les enjeux théâtraux de l'utilisation de la vidéo en direct par les artistes	119

PARTIE II : LA FABRIQUE DE L'IMAGE EN DIRECT SUR SCÈNE CHEZ IVO VAN HOVE ET CHEZ GUY CASSIERS..... 125

CHAPITRE 3 : LA MISE EN IMAGE DE LA SCÈNE : DISPOSITIFS DE CAPTATION ET DISPOSITIFS DE DIFFUSION DES IMAGES EN DIRECT SUR SCÈNE 129

1. Modalités de captation vidéo chez Ivo van Hove et chez Guy Cassiers	132
1.1. Mobilité et variété des dispositifs chez Ivo van Hove	132
1.1.1. Caméras mobiles	132
1.1.2. Mobilisation de cameramen	135
1.2. Discretion des dispositifs et mobilisation des acteurs chez Guy Cassiers	146
1.2.1. La caméra pour partenaire de jeu des acteurs	146
1.2.2. La scène sous surveillance	149
1.2.3. Discretion des dispositifs de captation	150
1.2.4. Un travail de l'image amorcé lors de la captation	152
1.2.5. Le choix des matériaux	154
1.2.6. Le montage des images ou la logique du palimpseste	156
1.2.7. L'utilisation simultanée de caméras	157
2. Dispositifs de diffusion des images chez Ivo van Hove et chez Guy Cassiers	160
2.1. Référents culturels chez Ivo van Hove	160
2.1.1. Les moniteurs de télévisions dans les Tragédies romaines	161
2.1.2. L'écran géant au cœur d'expériences esthétiques variées	164
2.1.3. La démesure des images	167
2.2. Le <i>devenir-espace</i> des images chez Guy Cassiers	170
2.2.1. L'écran géant au service d'un espace immersif	171
2.2.2. Le devenir pictural de la scène : quand l'espace se fait texture visuelle	173
2.2.3. De l'image composite à l'image palimpseste	179

CHAPITRE 4 : LE CONTENU DES IMAGES EN DIRECT : CHOIX DE CADRAGE ET TRAITEMENT EN TEMPS RÉEL 189

1. Le traitement de et dans l'image chez Ivo van Hove	192
1.1. Des images brutes	192
1.2. La diversité des plans	194
1.3. Champ contrechamp : donner à voir l'écoute jusqu'à quel point ?	197
1.4. Du montage des images au montage dans l'image : le <i>Projet Antonioni</i>	200
1.4.1. Le montage des images et des scènes	200
1.4.2. Le montage dans l'image et l'abolition des repères spatio-temporels	202
2. Le traitement en temps réel des images en direct chez Guy Cassiers	204
2.1. Le devenir pictural de l'image vidéo	204
2.1.1. Jeux de couleurs	204
2.1.2. Jeux de formes	207
2.2. Le traitement numérique des images	211
2.3. Le temps de et dans l'image	212
2.4. De l'image captée à l'image restituée : le processus de création de <i>L'Homme sans qualités</i>	216
3. Le (dé)cadrage et le choix des gros et très gros plans	233
3.1. Cadrage et débordement du cadre	233
3.2. La déréalisation dans l'image : décadrages et gros plans	236
3.2.1. Le recours au gros plan	239
4. Visages et « visagéification » chez Guy Cassiers : cadrage et gros plan	242
4.1. L'ouverture de l'espace dans la clôture du cadre	243
4.2. Du regard dans l'image à l'image qui regarde	247
4.3. De la « visagéification » à la « visagéité » dans les gros plans	251

PARTIE III : LA FONCTION DES IMAGES EN DIRECT SUR SCÈNE CHEZ IVO VAN HOVE ET CHEZ GUY CASSIERS.....255

CHAPITRE 5 : LA FONCTION NARRATIVE 259

1. Un ressort narratif dans la construction du spectacle	262
1.1. L'intégration du dispositif vidéo à la narration chez Ivo van Hove	262
1.1.1. L'adaptation de la fiction pour le dispositif vidéo	262
1.1.2. L'actualisation de la fiction par le dispositif vidéo	265
1.2. L'adaptation du dispositif vidéo à la narration chez Cassiers.....	270
1.2.1. Rhétorique visuelle d'une parole déterritorisée du dialogue.....	270
1.2.2. Transposer la forme du récit dans et par l'image	277
2. La vidéo en direct dans la construction narrative	282
2.1. Un pivot dans la construction de l'espace et du temps chez Ivo van Hove	282
2.1.1. L'anticipation du récit par l'image	282
2.1.2. La construction d'une simultanéité des situations dramatiques	285
2.1.3. Le jeu des distances : de l'espace dans l'image à l'espace fictionnel	288
2.2. Des <i>images-relais</i> au relais des images chez Guy Cassiers	293
2.2.1. Relais de transition dans la structure énonciative du récit	294
2.2.2. La construction de la temporalité dans et de l'œuvre.....	297
2.2.3. L'établissement de l'espace fictionnel par l'image	305

CHAPITRE 6 : LA FONCTION DRAMATURGIQUE 313

1. Du « Je » des images aux théâtres du « Je ».....	316
1.1. Entre observation du Sujet et expression de la subjectivité : le corps au cœur de l'image dans <i>Husbands</i> et <i>Cris et chuchotements</i>	316
1.1.1. Des corps-caméras de <i>Husbands</i> au journal vidéo de <i>Cris et chuchotements</i>	317
1.1.2. Le corps dans la fabrique de l'image.....	320
1.1.3. Le corps : entre représentation et performativité.....	324
1.1.4. Le corps dans l'image.....	326
1.2. Le théâtre d'une identité en crise chez Guy Cassiers	328
1.2.1. Un Sujet sous observation	329
1.2.2. Le Sujet face à lui-même.....	331
1.2.3. Dédoublement de l'acteur et dualité des personnages.....	333
1.2.4. L'effondrement du sujet sur lui-même	337
2. Le Sujet face à l'altérité.....	344
2.1. La mise en œuvre d'une dramaturgie du délitement chez Ivo van Hove	344
2.1.1. Donner à voir l'envers des faux-semblants dans <i>Le Projet Antonioni</i>	346
2.1.2. Ouvrir l'espace du regard par-delà l'image dans <i>Opening Night</i>	351
2.2. Une dramaturgie de l'incommunicabilité chez Guy Cassiers	357
2.2.1. La question du monologue	358
2.2.2. De l'Autre en soi à l'Autre que soi.....	360
2.2.3. La complexité du rapport à l'Autre	364

CHAPITRE 7 : LA FONCTION PROXÉMIQUE 373

1. Mettre en scène la perception	377
1.1. La mobilité du regard chez Ivo van Hove	377
1.1.1. Parcelliser l'espace visuel	377
1.1.2. Multiplier les points de vue simultanés	379
1.1.3. Diversifier les perspectives sur la scène	382
1.1.4. Mettre en mouvement le regard des spectateurs	385

1.2. Mobilisation et immobilité du regard chez Guy Cassiers	388
1.2.1. Dispositif de projection et vision globalisante	388
1.2.2. Le dispositif comme une image.....	391
1.2.3. De l'épaisseur des images à l'image-épaisseur de la scène.....	392
2. La place du spectateur	398
2.1. Pouvoir tout voir et la faculté de juger chez Ivo van Hove.....	398
2.1.1. Hannah Arendt, l'opinion et la vidéo en direct sur scène	399
2.1.2. Les spectateurs in situ: le cas des <i>Tragédies romaines</i>	404
2.1.3. Entre transparence et opacité : la question du direct dans la <i>remediation</i>	410
2.2. Éléments d'une « fascination paradoxale » chez Guy Cassiers	415
2.2.1. « L'image/environnement »	418
2.2.2. L'étrangeté inquiétante des images : une mise à distance au cœur de l'image	424
CONCLUSION	433
BIBLIOGRAPHIE	447
ANNEXES	463
Annexe 1 : Présentation des spectacles de notre corpus mis en scène par Ivo van Hove	465
1. Opening Night (2006).....	465
2. Les Tragédies romaines (2007)	468
3. Cris et chuchotements (2009).....	472
4. Le Projet Antonioni (2009)	475
5. Husbands (2012).....	478
Annexe 2 : Présentation des spectacles de notre corpus mis en scène par Guy Cassiers	481
1. Rouge décanté (2004).....	481
2. L'Homme sans qualités (2010)	485
3. Le Mariage mystique (2011)	490
4. Le Crime (2012)	493
5. Cœur ténébreux (2011).....	498
Annexe 3 : Eidophore.....	502
Annexe 4 : Dispositif vidéo conçu par Jacques Polieri pour <i>Gamme de 7</i> (1964).....	503
Annexe 5 : <i>Gamme de 7</i> de Jacques Polieri (1964)	504
Annexe 6 : Illusion de Henry Dircks.....	505
Annexe 7 : Dispositif vidéo conçu par Josef Svoboda pour <i>Intollerranza</i> (Boston, 1965).....	506

Annexe 8 : Mandat de <i>The Kitchen</i> fondé par W. et S. Vasulka à New York en 1971	507
INDEX DES SPECTACLES DE NOTRE CORPUS.....	519
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	521

INTRODUCTION

Aujourd'hui peut-être plus que jamais, nous ne pouvons ignorer que l'image « en direct » fait partie intégrante du quotidien. Il suffit de penser à la programmation télévisuelle, et notamment à la présentation des actualités dont l'un des enjeux est d'être au plus proche des événements voire « à l'intérieur » même¹ ; aux spectacles de vedettes ou aux événements sportifs qui convoquent en leur sein des dispositifs de vidéo en direct œuvrant comme une loupe sur les performances des artistes ou des athlètes ; ou, plus largement, à la place toujours plus prégnante dans nos vies des techniques automatisées et de ce que Eirick Pouhaer appelle les « infrastructures de l'immédiat »². Qu'il soit instrument, outil ou technique, le « direct » est « à la mode » ! Gage a priori de la véracité d'une situation médiatisée, outil privilégié d'une proximité entre le (télé-) spectateur et l'objet filmé, ressort incontestable d'une rhétorique médiatique versant dans le sensationnel, le « direct » connaît, depuis les années 1990, un engouement sans pareil de la sphère médiatique au monde des arts et du spectacle en passant par les systèmes de télécommunications.

Plus intéressant encore, l'image en direct modifie indubitablement les conditions de perception du réel, de l'évènement ou de l'objet (re)présenté. À une époque pourtant où les écrits sur le pouvoir de l'image et des médias foisonnent (Baudrillard, Bounoux, Chomsky, Debord, Debray, Marin), où l'on a vu, en 1991, la guerre du Golfe se « jouer » sur les écrans de télévision (au moins autant que dans les sables du désert) et où l'on sait pertinemment que toute campagne électorale, depuis J. F. Kennedy, repose sur l'image des candidats et leur virtuosité en matière de communication, nous entretenons toujours un rapport singulier à l'image et, plus encore, à l'image en direct qui, elle, évacue en apparence toute opération de fabrication ou d'artificialité. Complexe et paradoxal, ce rapport à l'image en direct oscille

¹ Au point que certaines chaînes de la télévision française, consacrées aux actualités, diffusent de manière récurrente un appel aux téléspectateurs leur demandant d'envoyer les vidéos qu'ils filmeraient « en direct » d'un événement dont ils seraient témoins. Outre la quête d'une omniprésence sur le terrain, omniprésence qui se voudrait « journalistique », ces images, parce qu'elles sont filmées au cœur de l'action, sont estampillées « en direct ».

² Internet, GPS et, plus globalement, tout moyen de communication fondé sur l'instantanéité. D'après Pouhaer, ces technologies simulent une immédiateté en dissimulant les détours spatio-temporels qui se rattachent à la transmission d'une information : « L'immédiateté communicationnelle sur le Web est une illusion. Le Web, comme tous les autres médiums, requiert et dissimule des détours de médiation inscrits dans l'espace et dans le temps. ». POUHAER, Eirick. « Les infrastructures de l'immédiat ». *Médium*, n°14, 2008, p. 86.

entre fascination et méfiance, voyeurisme etpropri tarisme, surveillance et connivence. C'est que le réel ou, du moins la réalité filmée et diffusée en direct, semble s'y édifier dans toute sa puissance, rapprochant le contenu filmique de l'observateur comme si leur « ici et maintenant » respectif se t lescopiaient. Les images en direct semblent en effet reconfigurer le rapport que l'on entretient à l'espace et au temps. Leur spatio-temporalité intrinsèque semble être dotée d'une force de pénétration considérable dans celle du téléspectateur (espace de l'éprouvé et temps du vécu). La charge émotive de ces images a alors d'autant plus d'impact sur celui qui les regarde que ce dernier est virtuellement amené au cœur de l'action saisie « sur le vif », comme si, à travers elles, il s'agissait de lui faire vivre la situation par procuration au moment où celle-ci advient.

Cette emprise et ce pouvoir de fascination que l'image en direct exerce à une époque où l'immédiat semble faire loi trouvent légitimement un terrain fertile dans les usages de la vidéo où l'immédiat se lit en termes de transparence du média (d'*immediacy*³) ou, pour le dire autrement, d'absence (apparente) de médiation – ce que nous pourrions appeler : l'*im-média*⁴. Cet *im-média*, ou proximité virtuelle, fabriqué entre l' v nement filmé et son (télé-) spectateur, se situe à la fois sur le plan spatial et/ou sur le plan temporel, et repose sur un socle commun : l'effet d'imm diat t  suscité. L'usage fait de ce type d'images par les médias, tels que la télévision, est particulièrement explicite.

D'un point de vue spatial, les images en direct rapprochent les téléspectateurs de l' v nement en train de se dérouler comme si dans l'absence apparente de médiation se jouait une plongée émotionnelle du téléspectateur dans l' v nement film ⁵. Outre le fait que les médias, en court-circuitant le travail du temps (dévolu aux historiens) par la quête du scoop et

³ L'*immediacy* est une notion qui se rattache au processus de *remediation* développé par Richard Grusin et Jay David Bolter, selon lequel tout média absorbe les médias qui le précédent et transforme les formes médiatiques qui s'y rattachent. Ce processus implique deux tendances *a priori* contradictoires – paradoxe fondateur des nouveaux médias : la transparence (*immediacy*) et l'opacité (*hypermediacy*). La première tend à rendre le média « transparent », à le faire oublier de manière à intensifier le rapport entre celui qui regarde et le réel. La seconde, l'opacité, repose au contraire sur l'affirmation du média – une affirmation qui passe tant par la création d'un langage, que d'un vocabulaire ou encore d'une esthétique qui lui serait propre, et qui rappelle ainsi à celui qui regarde la présence du média. Voir GRUSIN, Richard et Jay David BOLTER. *Remediation : Understanding New Media*. Cambridge (Mass.) : The MIT Press, 1999.

⁴ Dans ces termes nous souhaitons marquer par le préfixe *im-*, la privation (apparente) du média dans ce qui se donne à percevoir « en direct » au travers néanmoins d'un média, par opposition au terme *immédiat* qui marque l'absence effective de tout intermédiaire entre le sujet qui perçoit et l'objet réel perçu.

⁵ Nous pourrions également élargir ce type de dispositifs qui fabriquent de la proximité entre un sujet et son environnement aux simulateurs de vol comme aux dispositifs d'immersion dans une réalité virtuelle. Tous ces dispositifs reposent sur cet *im-média*, c'est-à-dire le sentiment d'être au cœur même de l'action par-delà tout intermédiaire. C'est aussi sur ce ressort que reposent les premiers programmes de téléréalité, tels que *Lofistory* en 2001, donnant à voir 22 h/24 la vie de candidats enfermés dans un loft pendant près de 9 semaines.

de la surenchère⁶ (obéissant donc à une logique d'instantanéité), fabriquent eux-mêmes de l'événementiel, comme Pierre Nora le soulignait déjà en 1972, les images en direct plongent virtuellement les téléspectateurs au cœur de l'action, au plus proche de ses acteurs⁷. La présence de la caméra sur le lieu de l'événement, voire dans l'action elle-même, dans le temps également de son déroulement, qui saisit ainsi « sur le vif » ce qui advient au moment de son surgissement, et restitue parfois dans la forme même des images (cadrage approximatif, mouvements brusques de caméra, prise d'images à l'épaule, etc.) l'urgence voire le danger (en cas de conflits armés) de la situation, amplifie le sentiment du téléspectateur d'être dans l'action. Elle lui donne l'impression d'être au cœur même de ses tenants et de ses aboutissants, quand bien même cette « expérience » se fait par procuration. Qu'importe au fond que ces images ne soient pas diffusées « en direct » ! Elles peuvent même l'être en boucle sur les écrans de télévision – comme ce fut le cas, par exemple, des vidéos du 11 septembre 2001 –, la saisie des images en direct fabrique déjà cette proximité virtuelle (cet *im-média*) entre téléspectateurs et réel.

Sur le plan temporel, lorsque le direct affecte également la transmission des images, que le moment de leur captation se présente comme simultané à celui de leur diffusion, cette proximité joue non seulement sur la contraction des délais (ou vitesse) de transmission des images – on va alors parler de *temps réel* pour définir cette impression d'immédiateté due à un délai de transmission certes imperceptible par l'homme mais néanmoins bien réel –, mais aussi sur le respect du temps de l'action – « temps réel » cinématographique cette fois-ci, selon lequel l'action se déroule selon une durée conforme au temps du réel. De par cette

⁶ « Cet état de sur-information perpétuelle et de sous-information chronique caractérise nos sociétés contemporaines. L'événement exhibé ne permet plus de faire la part de l'exhibitionnisme événementiel ». NORA, Pierre. « L'événement monstre ». *Communications*, n° 18, 1972, p. 168. (Cet article sera remanié en 1974, dans « Le retour de l'événement ». *Faire de l'histoire*. LE GOFF, Jaques et Pierre NORA (dir.). Paris : Gallimard, 1974, p. 210-228).

⁷ À propos des premiers pas sur la lune par les Américains en 1969 et de leur retransmission télévisée, Pierre Nora, qui considère cet événement comme « le modèle de l'événement moderne » souligne que : « Sa condition demeurerait bien la retransmission en direct par Telstar. La vitesse de retransmission n'est sans doute pas la cause suffisante de la transformation de l'événement, mais à coup sûr la cause nécessaire. [...] En abolissant les délais, en déroulant l'action incertaine sous nos yeux, en miniaturisant le vécu, le direct achève d'arracher à l'événement son caractère historique pour le projeter dans le vécu des masses. Et pour le lui redonner sous forme de spectacle. Est-ce la théâtralité propre à tant d'événements contemporains promis à la publicité, est-ce au contraire la transmission en direct qui leur confèrent [*sic.*] cette dimension ? Toujours est-il que démocratie de l'événement et spectacularité ont progressé du même mouvement. L'histoire contemporaine pourrait symboliquement débiter avec le mot de Goethe à Valmy : "Et vous pourrez dire : J'y étais !" Le propre de l'événement moderne est de se dérouler sur une scène immédiatement publique, de n'être jamais sans reporter-spectateur ni spectateur-reporter, d'être vu se faisant et ce "voyeurisme" donne à l'actualité à la fois sa spécificité par rapport à l'histoire et son parfum déjà historique. D'où cette impression de jeu plus vrai que la réalité, de divertissement dramatique, de fête que la société se donne à elle-même à travers le grand événement. ». NORA, Pierre., *Idem.*, p. 166.

double proximité, à la fois temporelle (assister à un événement en « temps réel » – dans sa pleine actualité – et voir l'événement se dérouler en temps réel, dans sa durée) et spatiale (même s'il s'agit d'une proximité virtuelle, d'un effet d'immédiat), les spectateurs ont l'impression d'être en prise directe sur « le réel » : leur « sentiment d'actualité », dirait Jost⁸, se trouvant exacerbé par l'instantanéité de la transmission.

En d'autres termes, quand les médias tels que la télévision parlent de direct, ils sous-entendent apporter à travers cet *im-média*, cette proximité artificielle, une preuve de la réalité montrée, bien que la fabrication de cette proximité entre le spectateur et le réel soit médiée par une somme d'interventions (et d'intervenants), affectant autant la saisie que la diffusion des images en direct. C'est d'ailleurs cette somme d'interventions invisibles qui font dire à Derrida, dans *Echographies de la télévision*⁹, que le « direct » n'existe pas. D'après lui, toute image est différée par un cadre (celui qui sélectionne au moment de la saisie – l'œil de la caméra –, comme celui qui circonscrit sa diffusion – l'écran), un montage (affectant l'articulation des images entre elles ou leur adjoignant un commentaire audio), un intermédiaire (le réalisateur), ou, plus globalement, par « un filet d'interventions de toutes sortes ». De cette manière, ce différé est et fait alors différance ou, autrement dit, écart et construction, à la fois spatiale et temporelle, entre le réel filmé et sa restitution¹⁰.

C'est pourquoi, de son utilisation dans les médias de l'image (télévision) au développement du cinéma direct dans les années 1950 et 1960, en passant par les usages sociaux plus récents et aussi diversifiés que la vidéosurveillance ou la télécommunication par Internet, le direct, et plus précisément l'image en direct, a toujours entretenu un rapport singulier et paradoxal au réel – à ce réel qui se laisse percevoir sans intermédiaire ni médiation. Car ce direct, cette technique appliquée à la médiation, repose non pas sur la

⁸ PAOLI, Stéphane (réal.). *Penser la vitesse*. DVD. Arte vidéo, 2009. Voir le chapitre 6 du documentaire pour les propos de François Jost.

⁹ DERRIDA, Jacques et Bernard STIEGLER. *Echographies de la télévision. Entretiens films*. Paris : Galilée / INA, coll. Débats, 1996, p. 48-49. « Il y a bien, en effet, ce qu'on appelle la transmission en direct, le transport, par "reportage", d'événements politiques par exemple ou de guerre [...] Bien que, en effet, ce prétendu "direct" introduise une nouveauté structurelle considérable [...] il ne faut jamais oublier que ce "direct" n'est pas un "direct" absolu, seulement un effet de direct, une allégation de "direct". Quelle que soit l'immédiateté apparente de la transmission ou de la diffusion, elle compose avec des choix, du cadrage, de la sélectivité. »

¹⁰ DERRIDA, Jacques et Bernard STIEGLER, *ibidem* : « Ce qui est "transmis" "en direct" sur une chaîne de télévision est *produit avant d'être transmis* ; l'"image" n'est pas reproduction fidèle et intégrale de ce qu'elle est censée reproduire. Encore moins de tout ce qui reste "reproductible". [...] la retransmission en direct est immédiatement prise, si directe qu'elle paraisse "techniquement", dans un filet d'interventions de toutes sortes. On cadre, on coupe, on commence ici, on interrompt là. On pourrait décrire à l'infini tous ces modes d'intervention qui font que le "direct" n'est jamais intégral. »

restitution du réel mais sur un *effet de réel* ou, pour reprendre les termes de Stiegler, non pas sur « l'authenticité » de l'objet restitué mais sur « l'effet d'authentification¹¹ » qui accompagne sa transmission. D'après Stiegler, si l'effet de réel suppose exactitude de l'enregistrement et de la reproduction ainsi qu'itérabilité (la capacité d'être reproduit), il ne donne néanmoins « aucune garantie d'authenticité ». En revanche, l'effet de réel provoque quant à lui un « effet d'authentification » qui permet la transmission dans l'espace et dans le temps d'un présent vivant, d'un objet, d'un *ça a été*.

L'on comprend alors que si les images en direct sont le fruit d'une fabrication et sont dotées d'une capacité à faire oublier toute opération ou intervention de l'homme dans leur constitution, elles fabriquent à leur tour non seulement une réalité qui tend à être confondue avec le réel, mais génèrent également leur propre réception par le téléspectateur. En d'autres termes, l'image en direct agit. Elle est performative pourrait-on dire : elle crée une réalité au même titre qu'elle façonne la perception que l'on en a.

Si l'on comprend aisément le rôle que peut jouer l'image en direct dans les médias aujourd'hui, qu'en est-il de son utilisation au théâtre ?

De manière générale, le recours aux images en direct pendant la représentation permet d'offrir aux spectateurs des possibilités de perception qu'ils n'ont habituellement pas au théâtre : voir le plus infime détail d'un visage, ou une action au plus près, grâce au grossissement permis par le zoom de la caméra, accéder visuellement à tout espace extérieur à la scène lorsque l'action scénique s'y déroule (ou pas, d'ailleurs), percevoir sur le visage d'un acteur sa réaction devant l'action qui se tient sous ses yeux (montrer celui qui ne porte pas le discours, mais qui écoute ou observe l'énonciateur) ou encore avoir une multiplicité de points de vue simultanés sur un même objet. Comme le souligne Béatrice Picon Vallin :

« Lorsqu'une caméra filme en direct les acteurs, elle dote le spectateur de plusieurs regards : alors qu'il reste sur son siège, il peut les voir comme s'il était en coulisses, les observer comme sur un plan en plongée (chez Lepage), les considérer simultanément de près et de loin. Pour reprendre une expression de Frédéric Maurin, la scène est à la fois loupe et kaléidoscope. On peut parler d'une approche presque cubiste produite par la

¹¹ DERRIDA, Jacques et Bernard STIEGLER, *op. cit.*, p. 120.

combinaison du détail et du plan général, du gros plan dématérialisé et de la silhouette bien réelle, du plan pris de profil quand l'acteur est de face. »¹²

Les images en direct sur scène sont parfois « pratiques ». Pour autant leur fonction au théâtre se réduit-elle à ces quelques vertus (si tant est qu'elles le soient) utilitaires dans la représentation ? Et quand bien même... en quoi l'introduction d'un gros plan sur un visage ou un corps dans l'espace visuel, nourrit-elle le devenir scénique d'un texte ? Comment l'extension de l'espace de représentation au-delà de l'espace de visibilité immédiate des spectateurs reconfigure-t-elle *l'ici et maintenant* de la représentation théâtrale ? Dans quel but un metteur en scène prend-il le parti de donner à voir la réaction d'un personnage au discours d'un autre ? Pour quelles raisons décide-t-il de montrer une situation sous différents angles ou selon différentes perspectives de manière simultanée ? En somme, comment ces partis-pris liés à l'utilisation de la vidéo en direct dans un spectacle nourrissent-ils la mise en scène d'un texte dramatique ? Qu'est-ce que *ça* dit ? Comment *ça* parle ? Qu'est-ce que *ça* provoque chez le spectateur ?

En dépit de l'engouement que connaît la vidéo en direct sur les scènes aujourd'hui – le théâtre n'échappant pas au phénomène de mode –, l'utilisation des images en direct par les artistes est rarement gratuite : elle ne relève pas du gadget ! À titre d'exemple, certains metteurs en scène semblent avoir bien compris le potentiel d'illusion dont l'image en direct est dotée, sa capacité à faire passer le faux pour du vrai(semblable) et, inversement, le vrai(semblable) pour du faux. En donnant à voir simultanément aux spectateurs l'action scénique (ou l'acteur) et son image filmée et projetée (ou diffusée) en direct sur le plateau, ils n'hésitent plus à jouer des « puissances du faux » qui accompagnent « le direct », que l'enjeu relève du ludique ou que le propos relève du politique. Dévoiler les mécanismes de l'image – les rouages de sa fabrication –, c'est donner à voir la fabrication d'une réalité dans et par l'image et ainsi déconstruire la représentation qui s'y joue et l'illusion qui s'y rattache. La vidéo en direct devient alors pour certains artistes un outil performatif dans la représentation théâtrale : bien au delà de son intérêt pratique, elle fait spectacle ! Frédéric Maurin le souligne d'ailleurs dès 1996 en insistant sur le fait que les images projetées sur scène, même lorsqu'elles sont tournées « sur le vif » – donc en dehors d'un dispositif de saisie qui obéirait à la représentation d'une fiction –, appartiennent à la sphère de la représentation. Elles ne restituent pas le réel mais son image ou, en d'autres termes, des effets de réel. Or c'est

¹² PICON-VALLIN, Béatrice. « Hybridation spatiale, registre de présence ». *Les écrans sur la scène*. B. PICON-VALLIN (dir.). Lausanne : L'Age d'Homme, 1997, p. 27.

précisément dans cette capacité à créer des effets de réel, que l'auteur reconnaît une certaine « performativité des caméras » et observe que la vidéo « transforme la réalité en apparence, tandis que [l'illusion théâtrale] s'efforce de faire passer l'apparence pour la réalité »¹³.

Ainsi, en ayant recours aux images en direct, de plus en plus d'artistes ne s'arrêtent pas à redoubler la scène par l'image mais tendent à montrer ce que l'on ne voit pas sur un écran : le hors-champ, la déconstruction de l'image et la construction du réel ou, du moins, d'une réalité, les espaces extérieurs à la scène. Ils nous montrent que sur un écran, on peut voir mieux, plus, différemment, mais aussi que l'on ne voit pas tout. L'essentiel étant, semble-t-il, non pas de tout voir, mais de savoir que tout ce que l'on voit n'est jamais tout ce que l'on peut voir. En utilisant la vidéo dans un dispositif qui propose de voir la scène et/ou l'acteur en même temps que son image en direct, ces metteurs en scène interrogent la notion de représentation en elle-même, mais aussi la représentation théâtrale et la représentation par l'image.

C'est que, de manière générale, la vidéo sur scène interroge, en soi, la représentation. Comme Frédéric Maurin l'explique, la vidéo complexifie la notion de présence derrière celle de représentation dans la mesure où elle permet de redoubler la présence de l'acteur (véhiculant alors l'idée du double), ou de se substituer à son absence. Elle rend alors présent l'absent et, du même coup, souligne l'absence de ce qu'elle montre (en l'occurrence, l'acteur). Mais si le recours aux images en direct sur scène permettait de voir que la présence de l'acteur sur le plateau se déclinait désormais en « degrés de présence » – selon différents « effets de présence » donc –, et que la logique binaire qui oppose l'absence à la présence était par conséquent dépassée et devait être remplacée par l'idée d'un *continuum* de la présence ? Et si, en introduisant ce type d'images dans la représentation, les artistes jouaient précisément sur cette diversité des niveaux de présence des acteurs en vue de complexifier le système d'énonciation de la fable, ou de développer des enjeux dramaturgiques liés, par exemple, à la dualité des personnages ?

Car cette problématique du double, de la dualité, se manifeste particulièrement bien lorsque l'acteur est confronté à sa propre image ou, du moins, lorsque les spectateurs sont témoins du dédoublement qui se joue dans la mise en image. Dans un autre de ses textes,

¹³ MAURIN, Frédéric. « Scène, mensonge et vidéo. La dernière frontière du théâtre américain ». *Théâtre/Public*, n° 127, 1996, p. 45.

Frédéric Maurin observe d'ailleurs que dans certains spectacles (tel que *Elseneur* de Robert Lepage, par exemple), l'image vidéo de l'acteur lui confère même « un partenaire » de jeu sur la scène, au point que ce double virtuel endosse le statut de personnage à part entière¹⁴. Quel statut ce personnage virtuel a-t-il alors dans la fable ? Quelle fonction cet « autre » a-t-il dans la représentation ? Quelle est alors la nature de ses interactions avec l'acteur ? Comment s'établit ce dialogue entre l'acteur et son double virtuel ? Peut-on envisager que leurs relations s'établissent non pas sur scène mais dans l'imaginaire du spectateur ? Envisager que les metteurs en scène utilisent cette présence simultanée de l'acteur et de son double à l'écran comme le vecteur d'un discours indicible, suggéré mais jamais prononcé ? Libre serait alors le spectateur de déterminer le sens qu'il donne à ce qu'il perçoit...

Dans cette perspective, il faudrait peut-être alors considérer l'espace visuel du spectateur comme un espace qui s'apparente à l'« espace augmenté » au sens où Lev Manovich l'entend¹⁵. C'est à dire un espace de stratification d'informations en provenance à la fois du réel (de l'espace physique et des objets réels) et du virtuel (informations transitant par les technologies de l'image, les technologies cellulaires – téléphone, ordinateur, GPS –, ou encore par les technologies numériques – affichage électronique). En effet, n'est-ce pas à ce type d'espace que renvoie, au fond, ce qui se manifeste dans le cadre de scène lorsque les images vidéo côtoient les actions scéniques ? Un espace morcelé, parcellisé par différents foyers d'actions (d'informations) simultanés ? Si tel est le cas, comment cet espace de représentation façonne-t-il l'expérience des spectateurs ? En quoi consiste précisément cette expérience du spectacle ? Et, sur un tout autre plan, comment cet espace se situe-t-il par rapport à l'espace fictionnel ? Quel rôle joue-t-il sur le plan dramaturgique ? Quelle approche les metteurs en scène privilégient-ils dans sa composition ?

En effet, si l'on considère la diversité des usages de la vidéo l'on s'aperçoit que certains metteurs en scène ont bien compris que l'espace visuel qu'ils façonnent dans le cadre de scène est un espace à la fois dynamique et plastique. Les informations issues des différents médiums (en l'occurrence le théâtre et la vidéo) transitent les unes vers les autres, elles se répondent ou se complètent, s'associent ou se dissocient, s'entrechoquent ou se nourrissent, et, par dessus tout, établissent ensemble les conditions d'une lecture singulière de l'œuvre – lecture irréductible aux seules informations émises par l'un ou par l'autre des médiums. C'est

¹⁴ MAURIN, Frédéric. « Hamlet Ex Libris. Brook. Lepage. Wilson », *Théâtre / Public*, n° 135, 1997, p. 25.

¹⁵ MANOVICH, Lev. « Pour une Poétique de l'espace augmenté ». *Parachute*, n° 113, 2004, pp. 34-56.

à l'élaboration de ce dialogue qui subsume en quelque sorte les discours d'une part scénique et, d'autre part, filmique ou vidéographique, que les artistes travaillent. Pour autant, la spécificité des médiums engagés dans la représentation, leur appareillage respectif si l'on veut, implique que l'on considère la manière dont les metteurs en scène les exploitent. L'on s'aperçoit en effet que leurs partis pris esthétiques affectent non seulement leur manière d'utiliser les images mais intègrent également pleinement les contingences techniques liées à l'utilisation de la vidéo. La nature des images qu'ils privilégient varie : certains metteurs en scène prendront le parti de restituer les images telles qu'elles sont captées, sans leur faire subir d'altération particulière, tandis que d'autres auront recours à des logiciels de traitement des images opérant en temps réel pendant la représentation. Certains artistes choisiront des cadrages plus serrés que d'autres confrères, ou préféreront le plan séquence tandis que d'autres exploiteront les effets de montage soit dans l'image elle-même, soit dans la constitution de plans filmiques (ou cinématographiques). Comment ce travail sur les images est-il à même d'affecter leur lecture ? En quoi participe-t-il à l'élaboration éventuelle d'une dramaturgie *par* l'image ?

Si la variété des images est de mise, nous constatons également la même diversité lorsqu'il s'agit des dispositifs vidéo mis en place par les artistes et leurs collaborateurs (scénographe et vidéaste). Celle-ci concerne d'ailleurs autant les dispositifs dévolus à la captation des images que ceux destinés à leur projection et/ou à leur diffusion. Certains metteurs en scène vont ainsi privilégier des dispositifs à vue, tandis que d'autres tâcheront de les dissimuler autant que cela leur est possible. Certains multiplieront les écrans sur la scène sans omettre d'exploiter leur variété (écran de projection constitué de matières et/ou de formes différentes, moniteur, écran de télévision, etc.), alors que d'autres préféreront n'utiliser qu'un seul support. Certains choisiront des échelles de projection démesurément grandes, quand d'autres opteront pour des images de taille réduite. Certains n'hésiteront pas à dévoiler le processus de captation, laissant entrevoir sur le plateau ou à ses abords camera(s) et cameramen, tandis que d'autres mettront en place un dispositif de captation quasi invisible pour les spectateurs. Certains demanderont à leurs acteurs de jouer pour la caméra, d'autres leur confieront la captation des images. Quels que soient les choix des metteurs en scène, quelles répercussions ces partis pris techniques mais également esthétiques ont-ils dans la représentation théâtrale ? Comment sont-ils intégrés à la narration ? Ont-ils une fonction sur le plan dramaturgique ? Comment agissent-ils sur la perception des spectateurs ? Au fond,

quelle expérience de la représentation les metteurs en scène induisent-ils, par l'entremise des images en direct et des dispositifs qu'ils mettent en place ?

Nous savons, par exemple, que l'atomisation de l'espace visuel par une multitude d'écrans, diffracte le regard des spectateurs en multipliant les foyers d'action sur le plateau. La configuration même de la scène est donc à même de déstabiliser l'expérience du spectateur ou, du moins, de conditionner sa perception des images et de la représentation. Pour Maurin, les spectateurs se trouvent pris entre le simulacre du théâtre, un dispositif fondé sur l'illusion et qui implique un regard critique, et le « spectacle de l'écran (...) fondé sur la simulation et favorisant l'impression "du vécu au plus près" »¹⁶ qui implique quant à lui un regard captif, propre à celui d'un consommateur d'images. Ce va-et-vient du spectateur entre la scène et l'écran, tout comme la parcellisation de l'espace visuel en différents foyers d'action simultanés, ne manquent alors pas de rappeler le mécanisme fondateur de « l'effet de distanciation » théorisé par Brecht dans son *Petit Organon pour le théâtre*¹⁷ et dans *Théâtre épique, Théâtre dialectique*¹⁸. Un effet dont l'enjeu principal, rappelons-le, est justement de pousser le spectateur à adopter un regard critique sur ce qui lui est donné à voir. Pour cela, Brecht explique qu'il est nécessaire de faire plonger le spectateur dans la fable (d'éveiller son intérêt) et de l'en sortir par divers procédés scéniques et dramaturgiques (constitution de la fable en tableaux, interruption de la narration par des *songs*, annonce de la fin de l'histoire, rideau brechtien, loges apparentes, etc.). D'après lui, ce va-et-vient du spectateur dans et hors de l'histoire (qui se profile dans le rapport du spectateur à l'écran présent sur scène) le pousse à redéfinir sans cesse sa position de spectateur et à ajuster son jugement en évitant l'écueil de l'empathie ou celui du cynisme. Qu'advient-il alors lorsque l'espace visuel ne se trouve pas morcelé en différents foyers d'action ? Lorsque l'image en direct projetée semble absorber l'ensemble de la scène ? La mise à distance des spectateurs est-elle pour autant écartée, hors de propos ? Ou emprunte-t-elle simplement des voies différentes ?

Enfin, comment ne pas s'interroger sur l'impact que peuvent avoir les images en direct sur la temporalité de et dans la représentation ? L'image en direct est, en soi, le fruit de deux temporalités distinctes puisqu'elle fait intervenir à la fois « le temps du faire » de l'image, pour reprendre la distinction que fait Edmond Couchot, et « le temps du voir ». Couchot

¹⁶ MAURIN, Frédéric, « Scène, mensonge et vidéo. La dernière frontière du théâtre américain », *op. cit.*, p. 47.

¹⁷ BRECHT, Bertolt. *Petit organon pour le théâtre*, (J. TAILLEUR, Trad.). Paris : L'Arche, 1978.

¹⁸ BRECHT, Bertolt. *Théâtre épique, théâtre dialectique : écrits sur le théâtre*, (J. TAILLEUR, G. Delfel, & E. Winkler, Trads.). Paris : L'Arche, 1999.

explique en effet que l'image, quelle qu'elle soit, a toujours obéi à des régimes temporels différents dont l'un est celui propre à « l'auteur » (le peintre, le photographe, le vidéaste, etc.) – « le temps du faire » – et l'autre, à celui qui regarde (le spectateur) – « le temps du voir »¹⁹. Mais l'image en direct, notamment lorsqu'elle se fait sous l'œil du spectateur, a ceci de particulier que ces deux temporalités semblent se confondre. Or, c'est précisément parce que cette confusion des temporalités n'est qu'une illusion que l'altération des images en temps réel est rendue possible. Dans la continuité, il semble nécessaire de considérer, avec Francine Lévy, les différentes temporalités rattachées à l'image, c'est à dire « le temps *de* l'image » et « le temps *dans* l'image ». Si le premier correspond au temps propre à la perception de l'image par le spectateur, le second se joue au sein même de l'image et en constitue un « matériau de construction »²⁰. Malléable, il peut subir des altérations ouvrant la porte à l'apparition de nouveaux possibles temporels. Francine Lévy évoque notamment les effets du *Bullet-time* et du *Slit-Scan*²¹ qui permettent de jouer justement sur la temporalité au sein de l'image. Plus concrètement, l'auteur explique que :

« Le *Bullet-time* est un arrêt visuel du temps dans l'image, sans arrêt sur image. Il fonctionne comme une immobilisation forcée de la scène sans que le spectateur n'en soit victime. (...) Les effets les plus cinématographiques du *Bullet-time* sont les suspensions en vol des personnages de *Matrix* »²² ; tandis que « dans le *Slit-Scan* vertical, le temps ne s'écoule plus linéairement, il cascade, et chaque jonction engloutit ce qui se déplace dans un néant qui indiffère l'espace global de la scène. Le temps est ainsi "déconnecté" de l'espace puisqu'il absorbe et fait disparaître ce qui est pourtant contenu. Il s'agit, en quelque sorte d'une succession alternée de "trous noirs" (...) une déchirure dans la nappe temporelle. (...) Dans le cas du *Slit-Scan* horizontal, (...) le temps semble peiner à s'écouler, il bégaye un peu et se déploie à la fois avec lenteur et élasticité. »²³

¹⁹ COUCHOT, Edmond. *Des images, du temps et des machines dans les arts et la communication*. Nîmes/Arles : Ed. Jacqueline Chambon/Actes Sud, 2007, p. 10 (cf. aussi le chapitre 1).

²⁰ LEVY, Francine. « Du temps, *de* et *dans* l'image ». *La création artistique face aux nouvelles technologies*. M. JIMENEZ (dir.). Paris : Klincksieck, 2006, p. 101.

²¹ « Le *Slit-Scan* est un effet visuel (...) [dont] le principe réside essentiellement dans le décalage temporel de tranches fines de photogrammes. Ainsi, une image complète, un photogramme, est composée d'un nombre X de tranches (*slit*) (verticales ou horizontales) des photogrammes successifs suivants ou précédents. (...) Il se produit deux phénomènes bien différents selon que l'échantillonnage des portions d'images se fait horizontalement (sur la petite dimension du cadre) ou verticalement (sur la plus longue). L'échantillonnage horizontal influe majoritairement sur la géométrie des formes et de l'espace, l'échantillonnage vertical intervient plus spécifiquement sur la durée translatrice des formes en mouvement. ». *Idem*, p. 108-109.

²² *Idem*, p. 105.

²³ *Ibidem*.

Ainsi, de la même manière que l'on considère le temps de et dans la représentation, il est nécessaire de considérer le temps de et dans l'image. L'on comprend alors que l'intégration des images en direct sur scène convoque différents régimes de temporalité au sein des spectacles : l'un propre à la représentation théâtrale, le *maintenant* (le *nunc*) de la représentation, temps que partagent les spectateurs, et temps narratif, fictionnel ; l'autre, propre à la mise en image, convoquant la durée des plans mais également leur temporalité interne, la vitesse des mouvements qui l'agissent de l'intérieur. Sans « compromettre l'immédiateté de la représentation »²⁴, le régime de temporalité de l'image vidéo s'édifie néanmoins sur des rapports de vitesse susceptibles de générer un nouveau rapport à l'espace-temps dans le spectacle et, par suite, de nouveaux modes de perception. Comme l'explique Paul Virilio dans *L'espace critique*, les nouvelles technologies, en produisant différents régimes de temporalité dont les vitesses varient, opèrent une rupture dans un *continuum* spatio-temporel. Virilio parle alors d'une « crise de l'entier »²⁵ où la profondeur de l'espace côtoie désormais une profondeur de temps. Et si les images en direct sur scène permettaient aux metteurs en scène de creuser, au sein même du présent de la représentation, de son *maintenant*, cette profondeur de temps par la multiplication de temporalités simultanées ?

Si ces considérations permettent de définir un certain nombre de paramètres déterminant, sur le plan temporel, la rencontre du médium théâtral et du médium vidéo (temporalité de et dans l'image, temporalité de et dans la représentation), elles invitent inévitablement à interroger cette rencontre. En effet, quel rôle les metteurs en scène assignent-ils aux images en direct dans la construction temporelle du spectacle ? Quels impacts ont-elles dans la structure rythmique et dynamique de la pièce ? Comment jouent-elles un rôle dans l'avancement de la fable ? Leur temporalité ouvre-t-elle des perspectives sur le plan dramaturgique ? Quelles sont les répercussions de cette rencontre des temporalités sur le plan proxémique ?

Au fond, il apparaît clairement que convoquer la vidéo en direct sur scène revient à proposer un espace de frictions, de tensions, voire de reconfiguration entre les différents médiums impliqués (en l'occurrence, le théâtre et la vidéo), un espace où, par ailleurs, le réel de la scène flirte avec les possibles de l'image, où s'affichent tant la déconstruction de l'image par le réel que la construction du réel (d'une réalité) par l'image. C'est cette mise en

²⁴ MAURIN, Frédéric, « Scène, mensonge et vidéo. La dernière frontière du théâtre américain », *op. cit.*, p. 47.

²⁵ VIRILIO, Paul. *L'espace critique*. Paris : Ed. C. Bourgeois, 1984, p. 129.

procès réciproque de deux systèmes de représentation, et la reconfiguration potentielle des médiums ainsi que leurs incidences dans la représentation du spectacle mais aussi sur la perception qu'en ont les spectateurs, qui sont à l'origine de notre recherche sur les usages de la vidéo en direct au théâtre. Nous l'aurons compris, cette recherche ne peut faire l'économie d'une réflexion sur les modes opératoires des différents médiums en jeu dans la représentation. L'enjeu est de comprendre la reconfiguration mutuelle des médiums dans la représentation, tant sur le plan spatial que sur le plan temporel, tant sur le plan formel que sur celui du contenu de l'œuvre. Par conséquent, elle s'inscrit pleinement dans une recherche intermédiaire – dans le sens où il s'agit pour nous de porter notre attention sur la dynamique des échanges, les corrélations et les transformations réciproques entre les différents médiums en jeu dans les spectacles – ou, plus exactement, interartistique. L'interartialité s'intéresse, d'après Moser, « à l'interaction entre divers arts, y compris le passage de l'un à l'autre et la prise en charge de l'un par l'autre »²⁶. Toujours d'après lui, « ces interactions peuvent se situer aux niveaux de la production, de l'artefact lui-même (l'œuvre) ou encore aux niveaux des processus de réception et de connaissance. »²⁷

Quels enjeux esthétiques sous-tend l'utilisation des images en direct sur scène ? Comment les metteurs en scène s'approprient-ils les dispositifs de captation et de projection ou diffusion des images en direct dans leur travail scénique ? Quelles fonctions narrative, dramaturgique et proxémique assignent-ils à la vidéo en direct dans la représentation théâtrale ? Ce sont là les questions clés qui ont balisé notre recherche et auxquelles nous avons tenté de répondre dans cette thèse en nous appuyant sur deux démarches diamétralement opposées sur le plan esthétique : celle d'Ivo van Hove d'une part et celle de Guy Cassiers, d'autre part.

Deux metteurs en scène flamands – le premier dirige le Toneelgroep Amsterdam depuis 2001, tandis que le second, Guy Cassiers assure la direction artistique du Toneelhuis d'Anvers depuis 2006 – qui ont régulièrement recours à la vidéo en direct sans pour autant que cela soit systématique dans l'ensemble de leur œuvre. Il est indispensable de préciser à ce sujet que chacun des deux metteurs en scène travaille avec une équipe de collaborateurs relativement fidèles au cours des années. Ivo van Hove collabore depuis ses débuts avec le

²⁶ MOSER, Walter. « "Puissance baroque" dans les nouveaux médias. À propos de *Prospero's Books* de Peter Greenaway ». *Cinéma : revue d'études cinématographiques*, vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 44-45.

²⁷ MOSER, Walter. « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité ». *Intermédialité et socialité*. M. FROGER et J. E. MÜLLER (dir.). Münster : Ed. Nodus, 2007, p. 70.

scénographe Jan Versweyveld et, depuis 2003, avec le vidéaste Tal Yarden. C'est ensemble qu'ils prennent les décisions relatives à la mise en scène et à la *mise en image* des spectacles. Tous les spectacles d'Ivo van Hove retenus dans notre corpus sont le fruit de leur collaboration, à l'exception d'*Opening Night*, dont le vidéaste était Erik Lint. Pour sa part, Guy Cassiers travaille depuis de nombreuses années avec le dramaturge Erwin Jans, le scénographe Enrico Bagnoli, en charge notamment de la conception des éclairages – c'est ensemble qu'ils signent la scénographie des spectacles –, ainsi qu'avec les vidéastes Arjen Klercks (*Le Triptyque du pouvoir*, *L'Or du Rhin*, *Cœur ténébreux*, entre autres), et Frederick Jassogne (*L'homme sans qualités*, *Le Mariage mystique*, *Le Crime*), lui-même ancien élève d'Arjen Klercks. Une fois encore, les spectacles de notre corpus mis en scène par Guy Cassiers ont réunis ces collaborateurs, à l'exception de *Rouge décanté*, pour lequel Arjen Klercks assistait le vidéaste et metteur en scène Peter Missotten à la création vidéographique. En désignant, dans les pages qui suivent, les démarches d'Ivo van Hove et de Guy Cassiers, c'est aussi à leur équipe respective que nous faisons implicitement référence.

Outre l'intérêt personnel que nous portons au travail de ces deux artistes, si nous avons choisi de travailler à partir d'un échantillon de leurs spectacles respectifs, c'est précisément en raison des différences notables qui distinguent leur approche du médium vidéo dans la représentation. Si Ivo van Hove semble être influencé par le cinéma ou, du moins, par le geste cinématographique, Cassiers, en revanche, s'inscrit davantage dans la lignée de plasticiens et d'artistes vidéo. Aborder l'usage que chacun fait des images en direct dans la représentation nous permettait d'explorer un large éventail des possibilités offertes par la vidéo en direct au théâtre, notamment en regard des dispositifs de captation et de projection/diffusion mis en place, du traitement des images, de leur intégration à la narration, ou encore de leur impact sur la perception des spectateurs. Il nous semblait d'autant plus porteurs de faire se croiser leur pratique, à la fois si différente mais tout aussi riche l'une que l'autre, que leur usage respectif des images en direct nous permettait aussi de lire leur démarche l'une par rapport à l'autre. Cependant, notre recherche n'a pas eu pour but d'analyser de manière exhaustive l'ensemble des spectacles intégrant la vidéo en direct qu'Ivo van Hove et que Guy Cassiers ont chacun mis en scène. Il s'agissait essentiellement pour nous de puiser dans l'ensemble de leur œuvre des exemples particulièrement forts et différents les uns des autres, voire opposés parfois, de l'utilisation des images en direct dans la représentation.

La détermination des spectacles de notre corpus a obéi à ce même critère de diversité au sein des deux démarches artistiques même si certaines constantes esthétiques, dramaturgiques et/ou narratives sont repérables chez l'un et chez l'autre et participent en quelque sorte de leur signature. Par ailleurs, et sauf exceptions (*Le Projet Antonioni* et *Cris et chuchotements* d'Ivo van Hove), nous avons tenu à étudier des spectacles auxquels nous avons pu assister en « live », afin de pouvoir considérer dans notre réflexion notre propre expérience de spectatrice, et d'utiliser les captations vidéo comme des sources secondaires.

Ainsi, parmi les spectacles²⁸ retenus dans l'œuvre d'Ivo van Hove, figurent *Opening Night* créé en 2006 à partir du scénario de John Cassavetes ; *Les Tragédies romaines* de William Shakespeare, qui regroupent les pièces *Coriolan*, *Jules César* et *Antoine et Cléopâtre* et qui fut présenté pour la première fois en 2007 ; *Cris et chuchotements* d'après le scénario d'Ingmar Bergman, présenté en 2009 ; *Le Projet Antonioni* créé également en 2009 à partir des scénarii de *L'Avventura*, de *La Notte* et de *L'Eclisse* de Michelangelo Antonioni ; ainsi que *Husbands* d'après le scénario de John Cassavetes et présenté en 2012. Les spectacles de Guy Cassiers sur lesquels nous avons porté notre attention sont *Rouge décanté* d'après le roman de Jeroen Brouwers et qui fut créé en 2004 ; *Cœur ténébreux* adapté de la nouvelle *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad et présenté en 2011 ; ainsi que le *Projet Musil* (ou *Marathon Musil*), un triptyque adapté du roman *L'Homme sans qualités* de Robert Musil et qui se compose de *L'Homme sans qualités* présenté en 2010 (dont nous avons pu observer l'ensemble du processus de création au Toneelhuis d'Anvers), du *Mariage mystique* créé en 2011 et du spectacle *Le Crime* présenté en 2012. Ce triptyque fut par ailleurs présenté dans sa version intégrale au Kunsten Festival des Arts de Bruxelles en mai 2012.

Bien qu'un bon nombre de ces spectacles soient le fruit d'une adaptation théâtrale de romans, nouvelles ou scénarii, nous avons volontairement mis de côté l'analyse de l'adaptation en elle-même (c'est à dire du passage de la forme littéraire ou scénaristique à la forme dramatique) qui pourrait faire l'objet d'une thèse en soi, pour nous concentrer essentiellement sur l'usage des images en direct dans leur représentation sur scène.

Si nous avons développé la majeure partie de notre recherche autour de ces spectacles, il nous a semblé indispensable aussi de définir dans un premier temps ce qu'est le « direct » et,

²⁸ Voir les annexes 1 et 2 pour la présentation des spectacles et des dispositifs mis en place par les artistes.

plus précisément, de retracer l'histoire des images en direct. C'est pourquoi cette thèse se présente en trois volets. Le premier vise à identifier les différents usages de l'image en direct de la sphère médiatique au monde des arts (chapitre 1) avant de considérer son inscription dans l'histoire du théâtre et, plus largement, dans l'histoire des formes scéniques (chapitre 2). Les deux volets suivants sont consacrés à l'étude des démarches d'Ivo van Hove et de Guy Cassiers. Le deuxième volet de notre thèse aborde la fabrique de l'image chez l'un comme chez l'autre. Il donne ainsi lieu à une analyse croisée des dispositifs de captation et de diffusion des images en direct sur scène (chapitre 3), avant que ne soit développée l'étude du contenu des images que chacun privilégie (chapitre 4). Le troisième volet est, quant à lui, consacré à l'analyse des fonctions de la vidéo en direct dans la représentation et notamment à ses fonctions possibles sur le plan narratif (chapitre 5), à celles qu'elle assume sur le plan dramaturgique (chapitre 6) puis, à la fonction proxémique (son impact sur la perception) que les metteurs en scène semblent lui assigner (chapitre 7).

PARTIE I

LE « DIRECT » : CADRAGE HISTORIQUE ET PERSPECTIVES ESTHÉTIQUES

Comment aborder les usages de la vidéo en direct au théâtre et en saisir les enjeux, sans définir dans un premier temps ce qu'est « le direct » ? De quoi parle-t-on ? D'où vient-il ? Quelles sont les raisons qui motivent le recours à ce type d'images, que ce soit par les pouvoirs publics (télésurveillance), par les médias (quête de sensationnalisme ?), par les artistes (vidéo, cinéma, performances) ou, tout simplement, par tout un chacun (télécommunications) ? Afin de répondre à ces questions, il nous semble nécessaire de replacer dans son contexte historique l'apparition des images en direct dans les médias, et d'identifier ses ramifications dans les différents domaines artistiques et, tout particulièrement dans les arts de la scène.

En effet, circonscrire ainsi les usages du direct, de la sphère médiatique au monde des arts, c'est non seulement nous autoriser à envisager les passerelles incontournables entre la vie quotidienne et les pratiques artistiques, leur contamination, mais également souligner les paradoxes qui accompagnent ce que nous appelons aujourd'hui le « direct ». Au cours de notre premier chapitre, nous verrons ainsi que cette notion de « direct » s'est définie de manière différente non seulement selon les époques mais également selon les domaines d'application (télévision, vidéosurveillance, télécommunication, etc.) impliquant une diversité d'usages et de finalités qui brouille sa définition autant qu'elle met en lumière ses contradictions. Des contradictions, ou paradoxes, qui semblent justement offrir aux artistes un espace de jeu et un ressort de créativité indéniables lorsqu'ils interrogent dans leurs œuvres la représentation et la mettent à l'épreuve du réel. C'est du moins ce que nous verrons dans le deuxième chapitre que nous consacrerons spécifiquement à l'usage de la vidéo en direct au théâtre et dans lequel nous tâcherons de retracer son apparition et son développement des années 1960 à aujourd'hui.

Consacrer un chapitre à l'histoire de la vidéo en direct au théâtre, nous apparaît en effet incontournable pour deux raisons principales. D'une part il s'agit pour nous d'insister sur l'inscription de ces usages dans une histoire des formes scéniques et, par là, revenir sur l'idée facilement admise que la vidéo en direct au théâtre est un phénomène récent datant du début des années 1980. D'autre part, baliser cette histoire par quelques repères déterminants (spectacles, précurseurs, compagnies influentes, démocratisation des usages), nous permettra non seulement de mettre en lumière les foyers d'influence artistique et les progrès techniques qui ont permis l'apparition des images en direct sur scène et déterminé leur développement mais également de comprendre la spécificité de ces spectacles qui conjuguent théâtre et vidéo.

Une spécificité qui, nous le verrons au terme de notre second chapitre, implique une approche singulière de ces œuvres, une approche considérant la nature des échanges entre le médium théâtral et le médium vidéo et leurs implications sur les plans esthétique, dramaturgique, narratif ou encore proxémique.

CHAPITRE 1

L'IMAGE EN DIRECT : DE LA SPHÈRE MÉDIATIQUE AU MONDE DES ARTS

Interroger l'usage de la vidéo en direct au théâtre nous amène avant tout à définir la notion de direct et à en préciser l'histoire à partir des usages qui en sont et en ont été faits par les médias (le traitement de l'actualité) mais aussi par le cinéma, la performance et l'art vidéo. Il est frappant, en effet, de constater que bien avant que les metteurs en scène de théâtre se soient familiarisés avec cette technique de captation et de diffusion des images, l'usage du direct a auparavant donné lieu à un certain nombre de pratiques qui, aujourd'hui, influencent considérablement les partis-pris esthétiques des metteurs en scène.

Que l'on pense au traitement de l'actualité, à la médiatisation de grands événements – historiques, sportifs, culturels – ou encore à l'apparition d'émissions de télé-réalité ; que l'on envisage l'engouement des pouvoirs publics et des sociétés privées pour l'utilisation de la vidéo surveillance répondant à des prérogatives sécuritaires ; ou que l'on tienne compte de l'évolution des télécommunications via Internet permettant ainsi l'utilisation largement répandues de *web cams*, le direct connaît un véritable engouement depuis les années 1990 versant, d'une part, dans les tyrannies de l'immédiateté, de la vitesse, du *zapping* voire de l'obscène parfois et, d'autre part, exerçant un pouvoir de fascination (dangereusement) incontestable.

Au delà de cet engouement, les différents usages du direct que nous venons d'évoquer, permettent de voir qu'il est avant tout un outil et une technique récupérés certes par les médias (particulièrement ceux de l'image) mais également par les arts comme le cinéma, où il sera même à l'origine d'un courant esthétique (le cinéma direct dans les années 1960), ou encore la performance (nous pensons tout particulièrement à l'événement *9 Evenings : Theatre and Engineering* en 1966). C'est dans la perspective de situer ces différents usages du direct dans leur contexte et d'identifier la fonction qui lui est attribuée (outil, instrument, technique) que nous souhaitons orienter ce chapitre. En effet, cette démarche nous semble être la plus appropriée pour dégager, à terme, une définition du direct éclairée par les enjeux et paradoxes qui lui sont rattachés depuis son apparition.

1. L'engouement

1.1. L'actualité en direct ou l'exercice d'un pouvoir : fasciner

Colombie 1985 : le volcan Nevado del Ruiz entre en éruption le 11 septembre et provoque des fleuves de boue mêlée de cendres ravageant les villes avoisinantes. Dans la nuit du 13 au 14 novembre, c'est la ville d'Armero qui est détruite. De cet événement, le monde garde l'image traumatique d'une fillette de 13 ans, Omayra Sanchez, embourbée jusqu'au menton et agonisant durant près de trois jours sans que quiconque puisse lui venir en aide. Si les images de son agonie ont pu parvenir au monde entier « en direct », avant même qu'elle ne soit morte, c'est par l'entremise d'un journaliste qui a orienté l'objectif de sa caméra sur la jeune fille, captant ainsi ses derniers instants « sur le vif ».

Etats-Unis 2001: l'attentat perpétré le 11 septembre contre les tours jumelles (*Twin towers*) du *World Trade Center* à New York plonge le monde dans la stupeur et bouleverse incontestablement le cours de l'histoire. Si l'impact du premier avion sur la tour nord a été « capté en direct » par les caméras de surveillance de CNN²⁹ et diffusé dans les minutes suivantes, le deuxième impact, sur la tour sud, 15 minutes plus tard, fut quant à lui « filmé et diffusé en direct » sur les écrans de télévision américains³⁰, tout comme le seront, moins de deux heures plus tard, les effondrements successifs des tours. La transmission en direct des images a largement contribué à l'émoi international suscité par l'événement lui-même, au delà de l'attentat, au même titre que leur diffusion répétée en boucle pendant les heures qui suivirent l'événement, sur toutes les chaînes de télévision.

Allemagne 2010 : au cours de l'émission *Wetten, Dass... ?*, filmée et diffusée en direct sur la chaîne de télévision allemande ZDF, le 4 décembre, Samuel Koch, un jeune homme de 23 ans relève le défi de sauter au-dessus d'une voiture roulant dans sa direction. Le jeune homme se réceptionne mal et reste au sol, inconscient. Pétrifiant d'effroi les invités et les spectateurs présents sur le plateau, forçant l'interruption brutale du programme et soulevant

²⁹ Les images des deux impacts filmées « en direct », de l'effondrement des tours et de l'action des pompiers par les frères Naudet (Jules et Gédéon) seront diffusées quelques mois plus tard dans le documentaire *9/11 – New York 11 septembre*.

³⁰ Voir le montage d'extraits vidéos : <http://www.youtube.com/watch?v=qU7pbXIAVlw&feature=related>. Page consultée le 10 décembre 2010.

l'indignation des téléspectateurs et des pouvoirs publics, l'accident fait le tour de la planète en quelques heures relayé par Internet.

Ces trois exemples ne sont qu'un mince échantillon des événements dont la médiatisation est dite « en direct ». Nous ne les avons pas tant retenus pour leur dimension tragique – bien que celle-ci ait pu orienter notre choix par la trace qu'ils ont laissé dans notre esprit –, ni parce que le direct a très probablement amplifié cette puissance émotionnelle – ne laissant guère aux téléspectateurs la distance nécessaire pour absorber l'information. Nous avons choisi d'évoquer ces événements d'une part parce que tous trois mettent en lumière la confusion qui règne quant à la qualification donnée à l'événement « en direct ». Nous reviendrons plus longuement sur cette confusion lorsque nous définirons le direct, mais l'on voit bien, d'ores et déjà, qu'une distinction s'impose entre un événement capté « sur le vif », c'est-à-dire au moment où il se produit, et la diffusion d'un événement en direct, correspondant au fait que ce qui est filmé est en même temps diffusé auprès des téléspectateurs. Dans le cas d'Omayra Sanchez, les images étaient diffusées en différé comme ce fut le cas pour l'impact du premier avion dans la tour nord des *Twin towers* à New York, tandis que l'impact du second avion, l'effondrement des tours ainsi que l'accident de Samuel Koch en Allemagne étaient non seulement filmés mais également transmis en direct (ou simultanément) sur les chaînes de télévision au moment précis où ces événements arrivaient. Pourtant, tels qu'ils sont présentés, tous ces événements sont définis comme étant « en direct ».

Nous avons d'autre part choisi ces trois exemples parce qu'ils reflètent le pouvoir de fascination que le direct exerce tant sur l'appareil médiatique que sur les téléspectateurs, et ce, en dépit du degré d'indécence des images qu'on leur propose (telle l'agonie d'une fillette pour qui l'on ne peut plus rien, par exemple). En effet cet engouement pour le direct est à la fois partagé par ceux qui « fabriquent » l'actualité – François Jost parle à cet égard d'une « actualité factuelle, celles des événements qui se chassent les uns les autres »³¹ – et par ceux qui la reçoivent, les téléspectateurs. D'un côté, le direct alimente un traitement des nouvelles basé sur la logique du *scoop* – c'est-à-dire sur la vitesse de transmission des informations, faisant ainsi place à des dérapages journalistiques d'anticipation³² – et stimule la concurrence

³¹ François Jost dans PAOLI, Stéphane (réal.). *Penser la vitesse*. DVD. Arte vidéo, 2009, à 52 min 25.

³² Pour exemple, le 8 août 2008, Florence Schaal, une journaliste envoyée par TFI dans la Drôme afin de couvrir les recherches entreprises pour retrouver un enfant de 2 ans disparu depuis 48 heures, annonce en direct sa mort

des chaînes d'informations en direct qui, d'après Dominique Wolton, « va à la catastrophe si jamais on ne passe pas de la vitesse de l'information à du contexte »³³. D'un autre côté, les téléspectateurs sont, quant à eux, entraînés dans un fleuve – selon toute logique du flux – d'informations dont le lit est creusé par le courant du sensationnel et la prévalence de l'émotionnel.

Cela ne va pas sans rappeler cette « surconsommation d'émotions » et ce « hit-parade de la tragédie » auxquels, d'après Bertrand Tavernier, les médias français et nord-américains s'adonnaient déjà à la fin des années 1970 et que le réalisateur français dénonçait en 1980 dans une entrevue au cours de laquelle il présentait son film *La mort en direct*³⁴. Un film dans lequel il avait justement souhaité interroger « le voyeurisme des médias » et « le risque que représente la civilisation audiovisuelle dans laquelle, d'après lui, « tout est important et rien ne compte » »³⁵.

1.2. L'imaginaire du direct

La mort en direct, réalisé à partir du roman de science-fiction *The Continuous Katherine Mortenhoe*³⁶ de David G. Compton, est d'ailleurs tout à fait intéressant car il montre bien que le pouvoir de fascination qu'exerce l'usage de la vidéo en direct ne date pas des années 1990, mais qu'il hante l'imaginaire, avant même le succès controversé qu'il connaîtra dans les années 2000³⁷ à travers, entre autres, le traitement de l'actualité, l'apparition de la télé réalité, la généralisation de la vidéosurveillance ou encore le développement des pratiques de communication par *web cams*. Un film également intéressant car il met en avant les principaux ressorts sur lesquels reposent et reposeront les usages du direct à la télévision dans les décennies suivantes : la pulsion scopique (du « pouvoir de tout

au cours du journal télévisé de 20 h, tandis que les secours viennent de retrouver l'enfant sain et sauf. L'annonce fait scandale et la journaliste sera licenciée pour « faute grave » dans les semaines suivantes.

³³ Dominique Wolton dans PAOLI, Stéphane (réal.). *Penser la vitesse*. DVD. Arte vidéo, 2009, à 1 h 06 min 25.

³⁴ Le 10 janvier 1980 dans l'émission de télévision française *Midi 2* Bertrand Tavernier vient présenter son dernier film, *La mort en direct* : <http://www.ina.fr/art-et-culture/cinema/video/I05152063/plateau-bertrand-tavernier-la-mort-en-direct.fr.html>. Page consultée le 20 octobre 2010.

³⁵ *Idem*. Bertrand Tavernier reprend ici une réplique du film.

³⁶ COMPTON, David G. *The Continuous Katherine Mortenhoe*, London, Arrow Books, 1975. Également publié sous les titres : *The Unsleping Eye* (Paperback, 1980) et *Deathwatch* (Littlehampton Book Services, 1981)

³⁷ Donc bien avant des films populaires comme *The Truman Show* de Peter Weir en 1998 ou encore *En direct sur Edtv* de Ron Howard en 1999 dont les synopsis s'inspirent du *Big Brother* imaginé en 1948 par George Orwell dans son roman *1984* et revenu sur le devant de la scène médiatique à la fin des années 1990 à travers l'émission (éponyme) de télé réalité néerlandaise et ses avatars dans de nombreux pays occidentaux.

voir » au voyeurisme) et une demande d'authenticité attestant d'une réalité apparemment immédiate (c'est-à-dire qui se donnerait sans médiation).

Pour mieux comprendre cet aspect, arrêtons-nous un instant sur la fable de ce film. *La mort en direct*, retrace les derniers jours d'une écrivaine, Katherine Mortenhoe, à qui l'on fait croire qu'elle est sur le point de mourir, atteinte d'une maladie incurable. Cette machination est orchestrée par une chaîne de télévision en vue de réaliser une émission de télé-réalité basée sur la retransmission de sa fin de vie sous la forme d'un feuilleton quotidien. Roddy, un homme à qui l'on a greffé une caméra miniature dans le cerveau lui permettant de filmer tout ce qu'il voit, est mandaté par le producteur de l'émission pour entrer en contact avec la victime et pour développer une relation amicale qui lui permettra de la suivre au quotidien, sans qu'elle se sache filmée. Au départ, le producteur propose à l'héroïne de se prêter au principe de l'émission contre une forte somme d'argent et tente de la convaincre en prétextant « le besoin de tragédie », celui « d'un contact avec quelqu'un qui va mourir » et la « soif d'authenticité » des gens, auxquels pourrait répondre la mort en direct d'une anonyme³⁸. Devant le refus d'obtempérer de l'héroïne et sa fuite des médias, la machination se poursuit à son insu grâce à l'entremise de Roddy, devenu rapidement son compagnon d'évasion. C'est ainsi que le feuilleton réalisé à partir des images filmées en direct par Roddy et reposant sur la relation qu'il va créer avec Katherine – donnant à voir et à entendre les confessions et le désarroi de cette dernière – va tenir en haleine la population rivée à son poste de télévision et ce, jusqu'au dénouement tragique que connaîtra l'échappée des deux personnages.

Comme le montre *La mort en direct*, l'imaginaire véhiculé par « le direct » mobilise en effet, dès les années 1970, les ingrédients de cette proximité qui feront le succès, 25 ans plus tard, des émissions de télé-réalité :

- la transmission d'une réalité captée « sur le vif » comme accès à des émotions authentiques
- le « pouvoir de tout voir » incarné par Roddy qui, dans le film, est qualifié de « sentinelle ». Un pouvoir qui rappelle le principe de *Big Brother* imaginé en 1948 par

³⁸ TAVERNIER, Bertrand (réal.). *La mort en direct*. (1980). DVD Universal, 2003. Transcription du dialogue :

« Le producteur : Nous en avons besoin

Katherine Mortenhoe : De quoi ? De ragots ?

Le producteur : De tragédie Madame Mortenhoe. Tout au moins d'un contact avec quelqu'un qui va mourir. Il y a une certaine gloire un peu triste à mourir comme avant. Oh ! Pas dans les flammes, les accidents, les émeutes – non ça on en a jusque là. Je parle de la façon – pardonnez-moi – de la façon dont ça vous arrive. Nous avons soif d'authenticité. »

George Orwell³⁹ dans son roman *1984* et repris en 1999 par l'émission de télévision néerlandaise *Big Brother*

- La transmission d'une histoire vécue sous la forme de feuilletons quotidiens impliquant d'une part un glissement vers la fictionnalisation (perceptible dans le film dès la mise en place de la machination par les producteurs créant ainsi une réalité vraisemblable propre à la fiction) et, d'autre part, l'adéquation d'une plage horaire de diffusion au rythme de vie quotidien des téléspectateurs
- l'intérêt porté à la vie ordinaire et quotidienne d'un(e) anonyme
- le *suspens* qui sous-tend chaque instant puisque « tout peut arriver » sans qu'a priori, aucun filtre ne puisse être interposé entre la réalité brute filmée et les téléspectateurs devant leur écran. Le direct attisant, dans ce cas, un fantasme de transparence lié à l'immédiat. Un immédiat que nous entendons ici, certes en termes de vitesse de transmission, mais surtout, et avant tout, en termes d'absence apparente de médiation.

En se présentant comme le garant (a priori) d'une authenticité, d'une vérité mais aussi d'un accès à la réalité auxquelles la télévision a, comme l'explique François Jost⁴⁰, largement fait écran jusqu'au début des années 1990 – grâce au contrôle permis par le différé –, le direct ou, du moins, l'effet de direct⁴¹, sera l'outil privilégié, voire la clé de voute, d'un média qui se veut toujours plus proche du public. Et c'est précisément sur ce postulat que repose l'apparition de la télé-réalité en 1999 à travers des émissions dont l'un des principes est de filmer en direct, 24 heures sur 24⁴² et 7 jours sur 7, une dizaine de candidats enfermés dans un appartement.

³⁹ Dont Robert Lepage mettra d'ailleurs en scène l'Opéra *1984* en 2005 et pour lequel il utilisera la vidéo en direct sur le plateau précisément dans l'optique de restituer cet effet panoptique qui se joue dans la mise sous surveillance.

⁴⁰ JOST, François. *Télé-réalité. Grandeur et misères de la télé-réalité*. Paris : Ed. Le cavalier bleu, 2009, p. 17 : « Cette croyance en l'arrivée d'une nouvelle ère télévisuelle caractérisée par son authenticité traduit parfaitement l'aspiration des Français, et sans doute des citoyens de la plupart des pays en cette fin de millénaire, à toucher le réel, auquel la télévision, d'abord fenêtre sur le monde, ferait écran. Car (...) cette revendication du spectacle de la vie quotidienne de l'anonyme est d'abord une révolte contre la France d'en haut, que représente, aux yeux de beaucoup, la télévision d'État, qui les a privés de parole. C'est en tout cas ce que proclament à la fois les producteurs de cette télévision et les intellectuels qui s'en font les porte-parole. ».

⁴¹ Le direct, nous dit François Jost, sera volontairement différé de 2 minutes 45 par les producteurs (Jost, *idem*, p. 21 : « Retardé de 2' 45'' par les producteurs eux-mêmes, le direct ne resta qu'une vaine promesse ».)

⁴² Devant la virulence des réactions suscitées par le principe de filmer 24 heures sur 24 les candidats – y voyant une atteinte à la dignité humaine et à la liberté des individus – le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel en France imposa aux producteurs de l'émission *Loft story* en 2001 de permettre aux candidats de se soustraire aux caméras quelques heures par jour. Le temps de captation sera par la suite ramené à 22 heures sur 24. Cf. JOST, François. *Idem*, p. 21.

1.3. La télé-réalité

La première émission de ce type vient des Pays-Bas, elle fut diffusée pour la première fois en septembre 1999 et porte, non par hasard, le nom de *Big Brother*. Non par hasard car, George Orwell, dans son roman *1984*, évoque derrière la figure omnisciente de *Big Brother* le totalitarisme qui se joue dans la surveillance continue des individus. La rémanence de cette figure omnisciente dans les premières émissions de télé-réalité repose sur l'omniprésence continue (c'est-à-dire dans l'espace et dans le temps) d'une multitude de caméras de surveillance et de microphones permettant d'épier les faits et gestes des candidats durant toute la durée du programme.

Le but avoué ou, plus exactement annoncé, de ce dispositif est de faire de la vie quotidienne un spectacle qui s'offrirait au regard des téléspectateurs en toute transparence. L'authenticité étant le mot d'ordre de ces émissions, le terme revient comme un leitmotiv à la fois dans la bouche des candidats (pour qui « être soi-même » est une valeur suprême qui fonde leur légitimité à rester dans le jeu semaine après semaine) et dans celle des animateurs et des producteurs de ce type d'émissions pour qui la triade « direct-réalité-authenticité » semble aller de soi et constitue ainsi un véritable outil *marketing*.

« Le direct 24 heures sur 24 (...) jouait comme une promesse de transparence supplémentaire, puisque le direct est, pour tout le monde, une sorte de preuve existentielle de ce qu'il montre. Pas seulement parce qu'il est techniquement une trace du réel, mais aussi parce qu'il offre des réactions spontanées, parce qu'il privilégie l'immédiat. »⁴³

Dans son ouvrage *Télé-réalité. Grandeur et misères de la télé-réalité*, François Jost démonte complètement cet argument de vente en montrant comment les images prises sur le vif non seulement ne sont pas diffusées en direct (mais avec 2 minutes 45 de délai) mais n'échappent pas non plus à un travail de montage façonnant une dramaturgie écrite en amont (à laquelle concourent, entre autres, la sélection des images, leur enchaînement et les commentaires d'une voix off) et restituée quotidiennement aux téléspectateurs à travers des « résumés en images ».

Nous sommes donc en présence d'un direct qui est, paradoxalement, doublement différé (par le délai de transmission et par le montage des images) et qui, en dépit de cela, simule

⁴³ *Idem*, p. 46.

avec force une certaine transparence médiatique. Comme si rien ne séparait les téléspectateurs des candidats ; comme si l'objectif des caméras se substituait à l'œil du spectateur occupant, par procuration, la place de ce *Big Brother* omniscient. Si cette transparence repose, à n'en pas douter, sur un effet de direct et l'impression que le présent vécu de part et d'autre de l'écran coïncide temporellement, instant par instant, le dispositif de vidéosurveillance constitue également un gage apparent de cette « promesse (de transparence) ».

En captant une réalité qui se manifeste dans ce qu'elle a de plus brut, l'usage de la vidéosurveillance semble impliquer, *a priori*, que la restitution qu'elle permet est marquée du sceau de l'authenticité. Un sceau dont la cire n'est autre que la capacité des images à se présenter (ou à être présentées) comme indice du réel, à en constituer une trace implicitement inaltérée. L'on comprend bien que le direct est ici entendu comme une saisie du réel qui, au moment de sa diffusion, restituerait *a priori* une certaine « vérité » des faits.

Par ailleurs, le dispositif de vidéosurveillance participe de cette « promesse de transparence » dans les émissions de télé-réalité également en raison de l'usage continu qui en est fait, c'est-à-dire 24 heures ou 22 heures sur 24 et 7 jours sur 7. Cette omniprésence des caméras et des micros ne laissant (virtuellement) rien échapper, vient non seulement asseoir le postulat que tout ce qui arrive devant les caméras est simultanément transmis derrière l'écran – sans aucune médiation –, mais aussi que tout ce qui est transmis l'est en temps réel, c'est-à-dire dans un délai temporel imperceptible par l'homme – soit, « en direct » – et dans une durée conforme à celle du réel.

Si ce type de dispositif a été privilégié par les premières émissions de télé-réalité à la fin des années 1990, il a auparavant trouvé son essor dans les services publics – notamment en Angleterre – au cours des années 1980 et 1990 en tant qu'outil de sécurisation des lieux publics. Mais avant de nous pencher sur la fonction du direct en tant qu'outil, notons d'ores et déjà les paradoxes que souligne l'engouement qu'il suscite – et que nous avons, jusqu'à présent, tâché d'illustrer à travers quelques exemples.

De quel direct parle-t-on ? On l'a vu, si le traitement de l'actualité nous permet de poser cette question, c'est bien parce qu'une confusion se présente entre des images filmées sur le vif et des images d'événements diffusées au moment même où ceux-ci surgissent. Une distinction s'impose donc entre ces deux types d'images dites « en direct » dans la mesure où

les premières peuvent être diffusées en différé tandis que les secondes arrivent immédiatement au regard des téléspectateurs. En revanche, nous pouvons constater (depuis l'imaginaire qui hante le direct à sa concrétisation dans la télé-réalité) que ces deux types d'image ont en commun de véhiculer un sentiment d'authenticité et de vérité de par leur teneur indicielle (du réel). La réalité serait donc saisie et, implicitement restituée, dans sa force brute grâce à l'apparente transparence du direct. Une « apparente transparence » car, si cette transparence est susceptible d'être en œuvre au moment de la captation des images – une transparence qui relève alors d'une absence de médiation entre l'œil de la caméra et l'événement filmé –, il en est tout autrement au moment de leur diffusion. En effet, la transparence du direct au moment de la transmission semble être beaucoup plus problématique dans la mesure où celle-ci repose, dès le départ, sur un simulacre : l'immédiat. Un immédiat qui serait, d'une part, absence de délai perceptible (de différé) entre image filmée et image diffusée (et qui se rattache à la notion de « temps réel ») et, d'autre part, absence de médiation entre la réalité filmée et le spectateur qui la perçoit. Ce simulacre de l'immédiat ou impression d'immédiateté – de *non médiation* – répondrait ainsi à un horizon d'attente des téléspectateurs façonné par une quête d'authenticité et de sensationnalisme grandissante : « en direct : tout peut arriver ! » comme si le direct donnait à vivre (des émotions) par procuration.

2. Un outil

L'engouement pour le direct aujourd'hui masque, dans une certaine mesure, le fait qu'il est (et qu'il fut) avant tout un outil. Au service des pouvoirs publics et des institutions financières, la vidéosurveillance tend à répondre à des prérogatives sécuritaires ; au service des télécommunications, il permet que se développent des communications instantanées à distance (depuis le téléphone aux logiciels de communication par internet, intégrant pour certains l'usage de *web cams*) ; ou encore au service de la télévision, il permet dès son apparition dans les années 1950 (en France) la médiatisation simultanée d'événements historiques ou, plus tard, de compétitions sportives.

2.1. La vidéosurveillance

Apparue dans les années 1970 au Royaume-Uni, la vidéosurveillance des espaces publics visait à prévenir des attaques terroristes de l'IRA (l'Armée Républicaine Irlandaise). Elle s'est tout d'abord développée dans les grandes villes d'Angleterre et d'Irlande du Nord, au cours des années 1980, avant que son usage ne se généralise dans l'ensemble des pays développés, dans les années 1990 et 2000. La sécurité des personnes et des biens étant l'argument le plus avancé par les pouvoirs publics, l'utilisation de la vidéosurveillance aujourd'hui répond néanmoins à d'autres raisons parmi lesquelles le contrôle de l'immigration clandestine dans le détroit de Gibraltar, par exemple, celui des voies autoroutières ou encore l'évaluation de la fréquentation d'une boutique⁴⁴ :

« Outre les buts de sécurisation des biens et des personnes pour les entreprises et les commerces, les nouvelles technologies de vidéosurveillance permettent désormais de réaliser le comptage des clients dans une boutique, ou des véhicules entrant et sortant d'une entreprise, d'incruster dans l'image vidéo le montant d'un ticket de caisse ou les informations d'un badge ou d'une carte d'accès, de reconnaître automatiquement les plaques d'immatriculation des véhicules (permet l'accès d'un parking sans ticket, clé ou badge), de signaler automatiquement un objet égaré, abandonné ou volé. La vidéosurveillance permet aussi de lever les angles morts, citons l'exemple de certains camions de ramassage d'ordures qui permettent au chauffeur de voir les mouvements des employés à l'arrière de son véhicule, ou des techniques utilisées dans les transports public dites d'équipement à agent seul. »⁴⁵

La vidéosurveillance se développant, elle profite des avancées techniques et ses dispositifs sont de plus en plus perfectionnés permettant notamment d'exercer une surveillance de jour comme de nuit, de zoomer sur des actions ou des visages, d'obtenir une résolution d'image suffisante pour l'identification des individus, d'observer dans un champ élargi ou encore d'être contrôlés à distance par un *joystick*. Suscitant la controverse – ses opposants arguant une atteinte à la vie privée et aux libertés individuelles ainsi que l'inefficacité du système –, la vidéosurveillance constitue néanmoins pour ses partisans un outil de résolution d'enquêtes mais également de dissuasion.

Dans le premier cas, le direct affecte la vidéosurveillance dans la saisie des situations en train de se faire – et dont un enregistrement est mis à la disposition des enquêteurs de police.

⁴⁴ <http://www.techno-science.net/?onglet=glossaire&definition=11698>. Page consultée le 16 décembre 2010.

⁴⁵ *Ibidem*.

Dans le second cas, le direct est un outil utilisé non pas tant pour agir à partir d'un événement que pour le prévenir. De cette manière, l'outil « direct » engendrerait chez les individus le sentiment d'être observé par un œil qui ne se réduit pas à l'objectif d'une caméra, mais qui est bel et bien celui d'une présence humaine. De la sorte, le direct aurait une action (par voie d'anticipation) sur une réalité en train de se faire précisément par l'effet de présence (présence humaine supposée) qu'il suscite. Ceci ne va pas sans rappeler bien sûr le principe panoptique dont parle Foucault dans son ouvrage *Surveiller et punir*⁴⁶, lorsqu'il aborde le Panoptique de Bentham⁴⁷ dont le dessein était de permettre une surveillance (virtuellement) permanente à l'insu des détenus. Ceux-ci se sachant observés sans pour autant pouvoir le vérifier, intègrent une discipline telle, qu'ils deviennent leur propre surveillant. Le dispositif n'est alors pas aussi transparent pour celui qui est observé (puisque l'effet de présence repose sur l'opacité que représente le fait de ne jamais pouvoir savoir si l'on est bel et bien observé) que pour celui qui observe.

À cet égard, il est intéressant d'évoquer une expérience menée en 2006 à Middlesbrough, une petite ville du nord de l'Angleterre, qui connut un tel succès qu'elle fut suivie par la suite dans une vingtaine de villes britanniques. Les pouvoirs publics ont, en effet, décidé d'équiper 21 caméras de surveillance du centre-ville de haut-parleurs, permettant ainsi aux policiers de s'adresser aux individus lorsque ceux-ci se comportent mal (état d'ébriété, incivilités, etc.) ou enfreignent la loi. La présence humaine ainsi affirmée vocalement et en direct derrière l'œil des caméras permet, dans 80 % des cas, d'interrompre immédiatement l'infraction⁴⁸.

Si cette expérience mérite notre attention, c'est parce qu'elle nous invite à interroger la transparence du direct non plus du côté de celui qui est derrière l'écran (le policier ou le téléspectateur d'une émission de télé-réalité) mais de celui qui est filmé. En effet, si l'apparente transparence du direct a fait le succès d'émissions comme *Big Brother* ou *Loft story* parce qu'elle permet, comme on l'a vu, une immédiateté supposée entre spectateurs et

⁴⁶ FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975.

⁴⁷ Le Panoptique est un principe architectural imaginé par Jeremy Bentham à la fin du XVIII^e siècle pour la construction de prisons ou « Maisons d'inspection » et dont l'objectif serait de donner aux surveillants une vue d'ensemble sur les prisonniers sans pour autant être vus ou même perçus afin de créer chez le détenu un « sentiment d'omniprésence invisible ». Jeremy Bentham, *Proposal for a New and Less Expensive Mode of Employing and Reforming CONVICTS* (1798), cité par Neil DAVIE. « Le panoptique de Jeremy Bentham en théorie et en pratique ». *L'un sans l'autre : racisme et eugénisme dans l'aire anglophone*. Paris : L'Harmattan, 2005, pp. 207-230.

⁴⁸ SIX, Nicolas. « Les anglais à la pointe de la vidéosurveillance ». *Micro Hebdo*, n° 484-485, août 2007. <http://fr.novopress.info/9053/les-anglais-a-la-pointe-de-la-videosurveillance/>. Page consultée le 16 décembre 2010.

réalité des participants, l'expérience menée à Middlesbrough montre (en négatif) que le dispositif de vidéosurveillance se base sur une opacité du direct. Plus clairement, un dispositif de vidéosurveillance fondé sur le principe du panoptique, c'est-à-dire sur le pouvoir qu'a le direct de suggérer une présence (de créer un effet de présence) auprès de personnes se pensant observées, repose justement sur l'impossibilité de savoir si tel est réellement le cas. Le direct n'est pas ici transparent pour celui qui est filmé, mais bel et bien opaque. Or, l'expérience de Middlesbrough montre que lorsque l'effet de présence suscité par l'opacité du direct n'est plus opérationnel, qu'il ne remplit plus sa fonction de dissuasion, il nécessite l'affirmation d'une présence humaine (par des haut-parleurs) en direct⁴⁹. En d'autres termes, il appelle une réponse immédiate, en prise avec la réalité filmée, l'indice d'une présence qui prouve que le direct redevient transparent. Ce qui nous semble intéressant ici c'est de voir que la transparence du direct n'est pas une donnée en soi (il peut être soit transparent, soit opaque selon la situation), mais qu'elle se fabrique à coup d'éléments indiciels du réel (ici la voix des policiers). Sans preuve que ce qui est filmé le soit en direct, y a-t-il du direct ?

2.2. Les télécommunications par Internet

Dans un autre ordre d'idée, le direct constitue un outil⁵⁰ privilégié des télécommunications depuis l'invention du téléphone en 1876 à l'apparition d'applications informatiques comme *msn*, *skype* ou, plus récemment encore *twitter*. La démocratisation d'Internet à partir des années 1990 et l'engouement pour les moyens de télécommunication qui y sont associés sont tels que le phénomène connaît rapidement un développement mondial. Basés sur l'instantanéité des échanges, les applications de télécommunication, permettant pour certaines l'utilisation de *web cam*, ont largement contribué, pour reprendre les termes de Marshall McLuhan, à « faire du monde un village ». Ce rapprochement spatial, ou raccourcissement virtuel des distances, relève à n'en pas douter de l'immédiateté des communications, de l'instantanéité des réponses aux signaux émetteurs, en somme : d'une nouvelle production temporelle dans laquelle la vitesse (de transmission) se substitue à la durée.

⁴⁹ Notons que paradoxalement, le dispositif de vidéosurveillance, devenu transparent une fois oublié par les passants (ces derniers finissent par ne plus le voir dans le paysage urbain), retrouve son opacité lorsqu'une réponse instantanée est transmise aux passants (leur rappelant la présence du dispositif), et finalement lorsque le direct regagne de sa transparence (de son immédiateté).

⁵⁰ Nous entendons ici par le terme d'outil, la faculté du direct à agir sur le réel, à fabriquer une réalité.

Outre le succès de ces nouveaux moyens de communication qui font que nous baignons dans ces flux quotidiennement, ce qui nous semble intéressant de souligner ici c'est ce que recouvre la notion de « direct ». En effet, dans le cadre des télécommunications par Internet, le direct repose comme on l'a dit sur l'instantanéité des échanges, sur le fait qu'au moment où un message est émis, il est aussitôt reçu par son destinataire. Une fois encore, l'immédiateté du direct semble être en jeu. Pourtant comme le remarque Eirick Pouhaer, « rien ne consomme davantage de temps, de moyens matériels, logiciels et organisationnels que la fabrication de l'immédiateté apparente »⁵¹. Comment alors cette immédiateté opère-t-elle ?

Comme nous l'avons vu dans la première partie de ce chapitre, l'immédiateté est à la fois de l'ordre de la temporalité (l'absence de délai entre émission, transmission et réception d'un message, d'une image, etc.) et de l'ordre de la (non-)médiation (le sentiment de proximité exacerbé entre émetteur et récepteur occultant la présence d'un médium – intermédiaire).

L'immédiateté en termes de médiation n'est, dans le cas d'une communication par Internet (avec ou sans *web cam*), pas véritablement opérationnelle dans la mesure où l'ordinateur constitue une interface de communication toujours résistante. Une résistance qui, d'après nous, relève de sa matérialité en tant qu'elle mobilise le corps de l'utilisateur, son attention, ses intentions, ses actions et ses réactions (réponses). De plus, comme Pouhaer l'explique, « la médiation par le Web n'est pas immatérielle »⁵² en dépit des apparences, mais mobilise au contraire des infrastructures bien réelles qui font que : « Pour avoir des nouvelles du village voisin, le détour par Internet fait appel à des milliers de kilomètres de tuyaux de fibres optiques et à des architectures matérielles et logicielles complexes »⁵³. Ainsi l'immédiateté en termes de non-médiation est un leurre.

Maintenant, en termes de temporalité, l'immédiateté du direct, qui suppose l'absence de délai, se rattache, dans le domaine informatique, au concept de temps réel. Edmond Couchot⁵⁴ explique que ce concept (qui tient justement son origine du milieu informatique) définit l'écart quasi-imperceptible de temps entre une information donnée à un ordinateur et la

⁵¹ POUHAER, Eirick. « Les infrastructures de l'immédiat ». *Médium*, n°14, 2008, p. 77.

⁵² *Idem*, p. 83.

⁵³ *Idem*, p. 79.

⁵⁴ COUCHOT, Edmond. *Des images, du temps et des machines dans les arts et la communication*. Nîmes/Arles : Ed. Jacqueline Chambon/Actes Sud, 2007.

réponse que celui-ci retourne. Selon la définition officielle, il s'agit d'un « mode de traitement qui permet l'admission de données à un instant quelconque et l'obtention immédiate des résultats »⁵⁵. D'un point de vue technique, cette immédiateté est de l'ordre de 0,5 secondes en moyenne, une rapidité qui, si elle occulte le délai du traitement, implique néanmoins une somme de calculs extraordinaires qui appartiennent à une dimension temporelle « réelle ». De cette manière, nous nous apercevons que l'immédiateté temporelle est, à son tour, une impression de l'utilisateur qui relève d'une (in)capacité de perception du délai nécessaire – donc bien réel – au traitement des informations. Pour le dire autrement, l'immédiateté du direct sur Internet serait un effet, une illusion, voire une « fabrication » (pour reprendre le terme de Pouhaer) rendue possible par le temps réel informatique.

2.3. La médiatisation de l'événement

Nous l'avons vu précédemment, le direct est un outil de plus en plus utilisé par les médias pour transmettre des faits d'actualité et répondre à une logique du *scoop* qu'il entretient paradoxalement. Mais il est également un outil qui a permis, dès les débuts de la télévision, la transmission d'événements historiques, tel que le couronnement de la reine Elizabeth II d'Angleterre en 1952, par exemple, ou encore de compétitions sportives (coupes du monde, jeux olympiques, matchs internationaux). Or, comme le fait observer Jocelyne Arquembourg-Moreau⁵⁶, la médiatisation en direct de ces manifestations repose toujours sur une mise en récit dont le cadre est préalablement établi selon leur nature (cérémonies officielles, compétitions sportives, émission de divertissement, etc.). Chaque type de manifestation implique son mode de captation et un traitement narratif qui lui est propre quand bien même la transmission auprès des téléspectateurs se fait en direct. En cela, le direct

⁵⁵ Commission générale de terminologie et de néologie (définition parue au journal officiel en septembre 2000), <http://www.culture.fr/franceterme/result?francetermeSearchTerme=temps+réel&francetermeSearchDomaine=0&francetermeSearchSubmit=rechercher&action=search>. Page consultée le 2 juillet 2009.

⁵⁶ « L'expression "récit d'événements en direct" est (...) extrêmement discutable. Cette expression recouvre en réalité plusieurs catégories de documents. Il existe d'une part des cérémonies télévisuelles qui obéissent à un protocole minutieux où la caméra filme un récit écrit d'avance. On trouve d'autre part des actions programm  es et codifiées, compétitions sportives, débats, dont l'issue reste imprévisible, mais dont les caméras peuvent faire surgir une *action* au sens de Umberto Eco, c'est-à-dire que le regard du réalisateur superpose à l'enregistrement chronologique (syntagmatique) des faits, un sens (dans l'ordre paradigmatique). Une troisième catégorie de documents peut enregistrer des événements survenus à l'improviste, sans que le commentaire parvienne à configurer en temps réel un authentique récit, parce qu'un travail d'interprétation reste à faire qui relève d'une enquête. Enfin le surgissement d'une occurrence peut susciter la couverture en temps réel de la situation qu'elle engendre tout au long de sa durée. Des comptes rendus et des interventions multiples composent alors l'intrigue d'un récit qui se configure sous nos yeux. » ARQUEMBOURG-MOREAU, Jocelyne. *Le temps des événements médiatiques*. Bruxelles :   ditions De Boeck Université, Institut National de l'Audiovisuel, 2003, p. 54

n'échappe pas toujours à la fabrication d'une réalité vraisemblable sous-tendue par la « mise en intrigue ». Le choix du cadre, le montage des images en temps réel (par les changements de caméra), le focus, ou encore les commentaires éventuels de journalistes, sont autant d'interventions qui façonnent la mise en scène de l'événement. Celle-ci se fait non pas dans l'événement lui-même mais au niveau de sa transmission par le médium – ce qui ne va pas sans rappeler l'observation faite par Marshall McLuhan dès 1964 dans son ouvrage *Understanding Media: The Extensions of Man*, selon laquelle « *the medium is the message* »⁵⁷. En d'autres termes, le médium lui-même construit la réception de l'événement selon des modalités variables et dans une certaine mesure met en procès la notion de direct en tant qu'immédiat (non-médiation). C'est pourquoi Jacques Derrida affirme que le direct à la télévision n'existe pas ou, du moins, qu'il est toujours un « effet de direct, une allégation de « direct » »⁵⁸ mais qu'il est toujours une fabrication, un *différé* :

« Il ne faut jamais oublier que ce « direct » n'est pas un « direct » absolu, seulement un effet de direct, une allégation de « direct ». Quelle que soit l'immédiateté apparente de la transmission ou de la diffusion, elle compose avec des choix, du cadrage, de la sélectivité (...) Ce qui est « transmis » « en direct » sur une chaîne de télévision est *produit avant d'être transmis* ; l'« image » n'est pas une reproduction fidèle et intégrale de ce qu'elle est censée reproduire. Encore moins de tout ce qui reste « reproductible » (...) On cadre, on coupe, on commence ici, on interrompt là. On pourrait décrire à l'infini tous ces modes d'intervention qui font que le « direct » n'est jamais intégral. Dès lors que nous savons, « croyons savoir », *croyons* tout simplement que le prétendu « direct » est possible et que d'un bout à l'autre du monde on peut transmettre des voix et des images, le champ de la perception et de l'expérience en général en est profondément transformé »⁵⁹

Dès lors, l'on comprend bien pourquoi d'après Derrida, le direct est un outil qui ne transmet pas l'actualité mais qui participe à sa fabrication tout en lui conférant, en quelque sorte, une *aura d'actualité*. Il parle à cet égard d'une *artefactualité*⁶⁰ à laquelle concourent tant le choix des faits présentés comme « actualités », que ceux du « cadrage », du « rythme »,

⁵⁷ MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York : McGraw Hill, 1964.

⁵⁸ DERRIDA, Jacques et Bernard STIEGLER. *Op. cit.*, p. 48

⁵⁹ *Idem*, p. 48-49.

⁶⁰ « Schématiquement, deux traits [...] désignent ce qui fait l'actualité en général. On pourrait se risquer à leur donner deux surnoms-valise : l'*artefactualité* et l'*actuvirtualité*. Le premier trait, c'est que l'actualité, précisément, est *faite* : pour savoir de quoi elle est faite, il n'en faut pas moins savoir aussi qu'elle est faite. Elle n'est pas donnée mais activement produite, criblée, investie, performativement interprétée par nombre de dispositifs *factices* ou *artificiels*, hiérarchisants et sélectifs, toujours aux services de forces et d'intérêts que les « sujets » et les agents (...) ne perçoivent jamais assez. Si singulière, irréductible, têtue, douloureuse ou tragique que reste la « réalité » à laquelle se réfère l'"actualité", celle-ci nous arrive à travers une facture fictionnelle. » *Idem*, p. 11.

des « bordures », de la « forme », de la « contextualisation »⁶¹ ou de toutes manœuvres falsificatrices de la réalité. Le pouvoir du direct, sa force, semble bien être de faire passer l'*artefactualité* pour l'*actualité*, l'artifice pour l'organique, le fabriqué pour le naturel, l'autre pour le même.

Si le direct est un outil de médiatisation des faits et événements, il peut également servir à créer de l'événement de par sa capacité à focaliser sur l'instant et à l'extirper du flux temporel. Comme l'explique Jocelyne Arquembourg-Moreau, ce qui définit l'événement c'est précisément « son tranchant, sa capacité disruptive, sa faculté de produire le trouble ou le désordre, d'engendrer des bouleversements, de susciter des interrogations et des remises en questions, de confronter l'inconnu et l'altérité. »⁶² En agissant comme une loupe non plus dans l'espace (par le zoom) mais sur le temps (focale sur l'instant), le direct, en dépit du contenu qu'il véhicule, fabrique en quelque sorte cette disruption temporelle, cette rupture dans le continuum du temps, dans la durée. En cela, il participe de la construction d'un événement médiatique qui se distingue de l'événement (historique, politique, etc.) médiatisé. En d'autres termes, il nous semble que certaines des caractéristiques de l'événement peuvent être reproduites de manière artificielle par les médias et médiums employés et parmi les outils de cette fabrique, on trouve le direct à une place essentielle. Cela ne signifie pas pour autant que tout événement médiatique traduit, reflète ou transmet un événement en tant que tel. Celui-ci, en effet, se constitue à partir d'un *travail du temps* qui a pour fonction, d'après Paul Ricœur, l'attribution d'un sens au bouleversement occasionné dans l'ordre des choses et à la reconfiguration qui s'en suit⁶³.

Enfin, si depuis un bon nombre d'années la médiatisation en direct des compétitions sportives permet aux téléspectateurs d'assister à ce type d'événement depuis leur salon

⁶¹ *Idem*, p. 62.

⁶² ARQUEMBOURG-MOREAU, Jocelyne. *Op. cit.*, p. 8.

⁶³ « Un événement est avant tout une rupture dans un ordre des choses. Rupture qui survient contre toute attente. Les événements sèment le désordre, ne peuvent être ni prévus ni anticipés. À la différence des faits qui peuvent toujours être éclairés par un contexte et expliqués par des causes, l'événement a, selon l'expression de Paul Ricœur, « un tranchant » qui déchire la trame de nos habitudes, de nos routines quotidiennes, de nos projets comme de nos souvenirs (...) Un événement n'est pas un objet tout à fait du réel, [il] ne devient tel qu'au terme d'un trajet. Il s'agit d'un parcours d'attribution de sens par des sujets que le désordre engendré par l'occurrence initiale perturbe en tant qu'elle crée une faille dans un ordre du sens. Ce travail s'accomplit toujours de manière rétrospective. Des sujets font ainsi retour sur ce qui leur est arrivé pour le comprendre et pour l'expliquer. Paul Ricœur a montré que la mesure de l'événement obéissait à un rythme ternaire qui scande le temps de l'apparition d'une occurrence, celui de la demande de sens qui lui succède et celui de la consécration du fait qui est aussi sa dissolution dans le récit. Mais en brisant un ordre des choses, l'événement oblige aussi les sujets à reconfigurer leur histoire, car il crée des possibles imprévisibles et projette un éclairage nouveau sur le passé. ». *Idem*, p. 28.

(proximité temporelle et spatiale virtuellement accomplies), la vidéo en direct est également un outil mis au service des spectateurs dans les stades. Plus exactement, elle assume en quelque sorte une fonction d'instrument⁶⁴ permettant à un très grand nombre de spectateurs d'avoir accès visuellement à ce qui se joue sur le terrain en dépit de leur distance par rapport celui-ci. Ce type de dispositif a d'ailleurs également gagné les salles de concert et certains artistes populaires n'hésitent pas à y recourir lors de leurs performances musicales. Permettant une retransmission instantanée du match ou de la performance sur écran géant, l'usage du direct fonctionne également comme une loupe sur les visages ou les actions. Le statut de la vidéo en direct et des images n'est pas tant de « faire spectacle » que de proposer une réplique du terrain ou de la scène à l'écran, visible de loin par le plus grand nombre. Sa fonction s'apparente à celle d'une loupe sur la performance : offrir aux spectateurs une vue que l'œil humain ne permet pas d'avoir dans les mêmes conditions.

Dans ce cas, l'objectif de la caméra (et ses fonctions de zoom) est tout ce que l'œil n'est pas, il permet de dépasser la capacité perceptuelle de l'homme. Le dispositif de transmission qui relaie la captation d'images permet quant à lui de jouer, en temps réel, sur le temps de la performance (le temps du réel) tel qu'il est vécu par les spectateurs en intégrant dans la durée du spectacle des retours en arrière et des ralentis. La durée ne varie pas à cause du dispositif de vidéo en direct – c'est la raison pour laquelle le temps de la performance reste le même pour les performeurs ou les sportifs en action –, mais l'expérience temporelle du spectacle par les spectateurs est altérée par différentes couches de temps venant rompre toute linéarité ou unité de temps au niveau de la réception.

3. Une technique

« Le direct » est, dès ses débuts, une technique (un mode de production d'images, de discours, etc.) mise au service d'une multitude d'applications dont l'immédiateté constitue la pierre angulaire. En évoquant le direct en termes de *temps réel* dans le domaine de l'informatique, nous amorçons une approche du concept, et de cette notion d'immédiat qui s'y rattache, sous son aspect technique. Dans les pages qui suivent, nous aimerions développer cette réflexion sur la technique du direct et notamment aborder ses prolongements

⁶⁴ Nous préférons ici le terme d'instrument à celui d'outil dans la mesure où, dans ce type de configurations, le direct est utilisé en vue d'une amélioration de la perception des spectateurs plutôt que d'une action sur le réel, la matière.

dans les médias et dans certaines disciplines artistiques lorsque ceux-ci ont récupéré la technique pour façonner un genre ou créer une certaine esthétique.

Il s'agira de retracer les premiers instants du direct à la télévision et d'identifier les enjeux auxquels répondait le recours à cette technique. Nous nous pencherons également sur le cinéma à travers l'apparition du *cinéma direct* à la fin des années 1950, un genre lié à la possibilité, nouvelle pour l'époque, d'enregistrer de manière synchronisée le son et l'image. Enfin, nous terminerons cette partie en évoquant l'usage du direct dans la performance des 1960 et notamment à travers l'un des premiers événements marquants de l'usage de la vidéo en direct dans les arts de performance : *9 Evenings : Theatre and Engineering*. Nous tenterons de montrer, à travers quelques exemples, dans quelles perspectives l'usage de cette technique était orienté au cours de cet événement de 1966 réunissant une trentaine d'ingénieurs de Bell et dix artistes.

3.1. La télévision

Jocelyne Arcquebourg-Moreau explique dans son ouvrage *Le temps des événements médiatiques*⁶⁵, que le direct est concomitant à l'apparition des premiers signaux de télédiffusion et correspondait, à cette époque, à la possibilité de « communiquer à distance sans intermédiaire »⁶⁶ comme le permettaient déjà le téléphone et la radio. Les premières expériences de *télé-vision* (voir à distance) dans les années 1920 aux Etats-Unis et en Angleterre se sont développées progressivement au cours des années 1930 – en 1929 pour l'Allemagne et l'Angleterre et en 1931, pour la France⁶⁷. Si, dès 1936, l'Angleterre et l'Allemagne proposent des transmissions télévisées d'événements (historique pour le premier avec le couronnement de George VI, et sportif pour le second avec les jeux olympiques de Berlin), la France, quant à elle, attendra 1953 et le couronnement de la reine Elizabeth II d'Angleterre, pour proposer à ses téléspectateurs des émissions de télévision « en direct ». Non pas que les émissions étaient auparavant enregistrées et diffusées a posteriori mais bien parce qu'après la seconde guerre mondiale, le direct ne se définissait pas en terme de

⁶⁵ ARQUEBOURG-MOREAU, Jocelyne. *Op. cit.*

⁶⁶ *Idem*, p. 18.

⁶⁷ À cet égard, notons la précision apportée par François Jost : « Les premières diffusions expérimentales ont lieu en 1929, en Allemagne et en Angleterre ; en 1932 en France. En 1935, la première station de télévision est inaugurée à Berlin et des émissions seront diffusées régulièrement jusqu'à la guerre. La première émission officielle de la télévision française a lieu le 26 avril 1935, en direct des studios de Grenelle du ministère des PTT (Poste Télégraphe Téléphone). » JOST, François. *Comprendre la télévision*. Paris : Armand Colin, coll. Cinéma, 2005, p. 23.

transmission médiatique simultanée d'un événement en train de se faire, mais en terme de tournage en extérieur. Était, en effet, considéré « filmé en direct » ce qui était filmé en dehors des studios de tournage.

« L'expression qui désigne le direct en anglais à la même époque [après la seconde guerre mondiale], est « *outside broadcasting* », ce qui insiste clairement sur l'opposition entre les émissions tournées en studio et à l'extérieur. (...) Si l'on compare ce premier clivage avec celui qui oppose aujourd'hui le direct au différé, on constate que le lien entre le direct et le temps était secondaire. Le direct représentait avant tout le moyen de franchir en un instant de longues distances et de satisfaire un rêve d'ubiquité »⁶⁸

Le direct, à l'époque, n'avait donc pas la même teneur que celle qu'il a aujourd'hui. Il était davantage perçu en termes d'espace et se mesurait à l'aune des distances qu'il permettait de réduire, qu'en termes de temps. L'espace correspondait d'une part à celui de la captation des images (le studio ou l'extérieur) et d'autre part à celui qui séparait ce lieu de captation des images, du lieu de leur diffusion. C'est l'une des raisons qui expliquent que des émissions de télévision filmées en extérieur, et présentant plus spécifiquement des lieux inconnus ou inaccessibles pour le grand public de l'époque (pays étrangers, coulisses d'une institution nationale ou culturelle, etc.) étaient qualifiées d'émissions « en direct » alors que celles réalisées en studio ne l'étaient pas. On le voit bien : il n'était alors pas encore question d'opposer le direct au différé qui n'apparût réellement qu'au début des années 1960 avec l'apparition des magnétoscopes et leur utilisation dans les régies de télévision. Nous reviendrons sur ce point dans un instant. Auparavant, attardons-nous encore un peu sur cette dimension spatiale du direct.

« L'une des orientations suivies par le direct au cours des années 1950 consiste à montrer des lieux dans lesquels le téléspectateur ordinaire ne pourrait pénétrer (...) La télévision, grâce au direct, ouvre des portes closes au commun des mortels, transporte ailleurs, passe les frontières, élargit le champ de vision et repousse toujours plus loin les limites de ce qui commence à prendre la forme d'une scène publique. »⁶⁹

Le reportage « en direct » de l'époque donnait visuellement accès à ce que la population n'avait pas coutume de voir et participait même, nous apprend J. Arquembourg-Moreau, d'un « projet d'intégration sociale et d'éducation citoyenne » reposant sur la « mise en présence d'univers sociaux qui s'ignorent et se côtoient sans se mêler »⁷⁰. Si cette

⁶⁸ ARQUEMBOURG-MOREAU, Jocelyne. *Op. cit.*, p. 18.

⁶⁹ *Idem*, p. 19.

⁷⁰ « Le rapport du direct à l'espace comportait aussi une dimension sociale, car il était censé contribuer à mettre en présence des univers sociaux qui s'ignoraient ou se côtoyaient sans se mêler (...) Au-delà de l'anecdotique, le

assimilation du direct au tournage en extérieur a pu se faire dans les années 1950 (pour la France), c'est précisément car il permettait de restituer une réalité saisie « sur le vif » et bien plus « proche » des téléspectateurs que celle proposée par et dans les décors des studios. Dès cette époque, le direct (à travers les « reportages sur le vif ») est associé à la promesse d'une authenticité que les producteurs et présentateurs n'hésitent pas à mettre en avant. Une authenticité qui avait partie liée au vivant dans la mesure où elle était issue d'une captation de « la vie » telle qu'elle se déroule sous les yeux de celui qui en est le témoin direct.

L'on comprend bien pourquoi, en reprenant l'analyse faite au début des années 1980 par Hervé Brusini et Francis James⁷¹, Jocelyne Arcquembourg-Moreau explique que, entre 1950 et 1970, « l'événement d'actualité » était restitué par la télévision selon les modalités d'une « télévision d'enquête ». Celle-ci tendait à privilégier la dimension spatiale de l'actualité (par des reportages sur le terrain mettant en avant le lieu et l'environnement d'origine de l'événement) au détriment de sa dimension temporelle. L'enjeu était alors de restituer l'événement sans l'altérer : donner à voir comme si l'œil de la caméra devait se confondre avec celui du téléspectateur. C'est pourquoi, d'après l'auteur :

« les médias développent, dès cette époque, une conception *naturaliste* des événements. L'événement est un phénomène qui existe en soi et que les caméras doivent saisir sans lui faire subir de transformation. Cette perspective recoupe une conception du direct qui circule dans l'ère du temps : le direct c'est la vie. »⁷²

Les liens qui rattachent, à cette époque, les notions d'espace (que privilégia la télévision d'enquête), d'authenticité et de vie (ou de vivant) n'excluent pas pour autant la notion de temps, bien au contraire. Le direct donne à voir une dimension temporelle singulière : le temps qui s'écoule, donc son flux. En effet, lorsqu'il est question de filmer un phénomène « sans lui faire subir de transformation » il est clair que ce qui est en jeu c'est non seulement la restitution des faits, de l'événement, par l'image mais surtout la restitution possible de sa propre temporalité, de cette durée qui participe de l'expérience temporelle du vivant. Au lendemain de la seconde guerre mondiale, le direct est perçu comme étant capable « d'épouser le temps de la vie », à la fois celui des événements mais également celui des téléspectateurs :

rapport du direct à l'espace est donc porteur d'une signification politique et sociale hautement symbolique. Il trouve spontanément sa place au sein d'un projet d'intégration sociale et d'éducation citoyenne. » *Idem*, p. 21-22.

⁷¹ BRUSINI, Hervé et Francis JAMES. *Voir la vérité*. Paris : PUF, 1982.

⁷² ARQUEMBOURG-MOREAU, Jocelyne. *Op. cit.*, p. 15.

« En 1957, dans les colonnes de *Radio-Ciné*, J.-G. Moreau s'exclame : "La télévision c'est la vie, l'essence de la télévision, c'est le reportage en direct ! ". Lieu d'origine et de vie des événements, le terrain permet d'assister à leur développement en épousant le fil chronologique qui conduit de leur naissance à leur mort. (...) Le direct révèle ainsi sa capacité à épouser le temps de la vie. La vie des événements ou des phénomènes filmés, d'une part, mais aussi celle des spectateurs dans la mesure où la programmation peut être étirée et s'installer dans la durée. Des liens se nouent qui associent le direct, non pas tant à la capture d'un instant privilégié, qu'à la continuité d'un temps fluide et sans limites. »⁷³

À cet égard, le couronnement en 1952 de la reine Elizabeth II d'Angleterre est un exemple fort édifiant de cette capacité du direct à « épouser le temps de la vie ». En effet, la transmission de l'événement a permis, outre la traversée virtuelle de la Manche aux Français devant leur téléviseur, de restituer un événement en continu, dans sa durée pleine et entière. Mais ce n'est pas tout : il a également permis de donner aux téléspectateurs le sentiment de « vivre l'Histoire en temps réel »⁷⁴. Un sentiment qui relevait de la simultanéité entre captation et diffusion d'images historiques, celles-ci permettant aux téléspectateurs de vivre, dans une certaine mesure, ces moments à distance. Le direct semblait dès lors épouser virtuellement le temps de l'histoire comme celui de la vie.

La dimension temporelle du direct entendue dans son rapport de simultanéité entre l'événement filmé et sa réception par le téléspectateur, s'affirma à partir des années 1960 lorsqu'apparurent les premiers outils d'enregistrement⁷⁵. Ceux-ci permettant en effet aux producteurs et réalisateurs d'enregistrer certains programmes, ils marquèrent alors l'apparition de *programmes de flux* et de *programmes de stock*. Les premiers ne suscitant pas la nécessité d'être enregistrés, étaient diffusés en direct (flux) à l'inverse des seconds qui présentaient un intérêt de rediffusion éventuelle et qui étaient alors archivés (stock)⁷⁶. Dès lors, nous pouvons en déduire que la question du différé se pose. En effet, la télévision avait,

⁷³ *Idem*, p. 26.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ À cet égard, il est intéressant de voir qu'en 1961, les trois premiers épisodes de la série télévisée britannique *The Avengers* (qui deviendra par la suite *Chapeau melon et bottes de cuir*) furent tournés et diffusés en direct après une quinzaine de jours de répétition. http://dvdoutsider.co.uk/dvd/reviews/a/avengers_series_1&2.html. Page consultée le 20 octobre 2010.

⁷⁶ « Jusque dans les années 1960, la télévision était comparable aux arts du spectacle vivant quant à l'éphémérité de ses productions. Dépourvue de moyens d'enregistrement électronique – le magnétoscope professionnel n'apparaît dans les régies que dans les années 1960 – elle ne pouvait garder les images et les sons produits en direct qu'en les filmant avec une caméra de cinéma sur un écran de télévision (kinescope). En conséquence, les professionnels ont très vite opposé les *programmes de stock* et les *programmes de flux*. Tandis que les premiers méritaient d'être conservés, parce qu'ils étaient susceptibles, peu ou prou, de rediffusion, les seconds relevaient d'un usage immédiat qui n'imposait nullement un archivage. » JOST, François. *Comprendre la télévision*. *Op. cit.*, p. 14-15.

en grande partie, fonctionné jusqu'à cette époque sur un dispositif de transmission directe de programmes, des studios (ou de lieux extérieurs aux studios) aux postes de télévision. Cette affirmation du différé accompagnera l'émergence, au milieu des années 1960, de ce que Brusini et James appellent la « télévision d'examen » et dont l'enjeu est d'expliquer les événements. Ce traitement médiatique de l'actualité remplacera progressivement la « télévision d'enquête » où le direct, on l'a vu, était central. Dans la « télévision d'examen » : « il faut désormais aller chercher derrière les apparences des structures qui les expliquent. »⁷⁷ Ce traitement médiatique de l'événement s'est poursuivi, d'après Jocelyne Arquembourg-Moreau, jusqu'à la médiatisation de la guerre du Golfe en 1991 dont l'emprise exercée par CNN a radicalement changé l'entreprise journalistique visant à couvrir l'événement d'actualité. Jusqu'en 1991, le mode opératoire pour traiter l'événement autorisait un différé à travers des analyses d'experts, des mises en contexte, des débats d'idées connexes qui avaient lieu dans des émissions en direct sur des événements en cours ou passés. De cette manière, le différé introduit dans le traitement des événements par les médias réinscrivait du temps, de la durée dans l'approche de l'événement et du même coup, replaçait l'événement lui-même dans un flux temporel (voire dans une temporalité historique) non réductible à sa durée interne – ce que le direct de CNN en 1991 évinçait complètement.

« Dès lors qu'il s'agit de les rapporter à des structures sous-jacentes et quasi permanentes, le traitement des événements convoque une durée qu'il devient possible de manipuler sagement : récapitulatifs, retours en arrière, explications d'ordre général illustrées de maquettes et de graphiques finissent par se fondre dans un discours atemporel de type scientifique. Le recours au reportage en direct devient de moins en moins fréquent au bénéfice du direct de plateau ou des duplex qui inscrivent le présent de l'actualité en cours dans le registre d'un présent hors du temps. La couverture des événements s'inscrit ainsi en rupture avec la temporalité de leur déroulement. »⁷⁸

La technique du direct a donné lieu à un certain nombre de pratiques et, on le voit bien ici, ce qui définissait le direct à la télévision au début des années 1950 a évolué. Si au départ, la dimension spatiale prévalait dans la définition du direct (la télévision se présentant alors comme une fenêtre sur l'ailleurs, sur le monde), à partir des années 1960, la notion de temps différé vient asseoir l'idée que le direct se mesure surtout à sa dimension temporelle, c'est-à-dire à la simultanéité des temps de captation et de réception des images. Ceci explique pourquoi la confusion règne encore aujourd'hui dans la désignation des images « en direct ». Notons néanmoins, qu'en dépit de cette confusion, l'enjeu du direct à la télévision a été, dès

⁷⁷ ARQUEMBOURG-MOREAU, Jocelyne. *Op. cit.*, p. 16.

⁷⁸ *Ibidem.*

son origine, la recherche d'une proximité spatiale et d'une proximité temporelle des téléspectateurs à ce qui se déroulait dans un autre espace et, paradoxalement, dans un même temps que le leur.

3.2. Le cinéma

La technique du direct a également été employée par certains cinéastes à la fin des années 1950 et donna lieu, dans le domaine du cinéma documentaire, à un courant appelé « cinéma direct ». Celui-ci fait son apparition en France, au Canada et aux Etats-Unis sous l'impulsion d'un mouvement appelé « cinéma vérité⁷⁹ » initié par le cinéaste russe Dziga Vertov⁸⁰ qui inspira Edgar Morin et Jean Rouch dans leur volonté de faire ce qu'ils appelaient un « cinéma du réel ». Ce sont les innovations techniques⁸¹ de l'époque et notamment l'apparition de caméras portatives (donc plus légères) équipées de pellicules 16 mm d'une sensibilité (ISO) améliorée et de magnétophones, permettant l'enregistrement simultané et synchronisé de la voix et des images, qui a permis que se développe le « cinéma vérité » avant que son appellation change en « cinéma direct ». Michel Brault, l'une des figures de proue de ce mouvement cinématographique, explique bien que « les trois éléments fondamentaux du cinéma direct sont : la conquête de la caméra à l'épaule, la conquête de la sensibilité des pellicules et la conquête du son synchrone. »⁸². Le direct se présente ainsi comme une technique mobilisant différents outils de captation d'images et de sons.

L'enjeu du cinéma direct était alors de « supprimer toute médiation – acteur, mise en scène, voix-off – entre le cinéaste et le sujet filmé. »⁸³. Cette immédiateté (ou direct) recherchée à travers la suppression des médiations traditionnelles au cinéma (mise en scène,

⁷⁹ En 1966, dans une entrevue avec Paul Gray, le réalisateur Barbet Schroeder définit le cinéma vérité en ces termes : « It's a documentary technique – a documentary with sound. One shows the real scènes. Not everyone who uses the technique adheres to such a strict définition, of course. Sometimes people start playing in front of the camera – they begin to improvise, to act. The editing is very important ; you mustn't try to interfere by cute editing with the thing being shown. In *cinéma vérité [sic]* the camera, the actors, the director are all free to move and do what they want. Sooner or later some kind of story evolves. ». GRAY, Paul. « Cinéma Vérité. An Interview with Barbet Schroeder ». in *The Tulane Drama Review*, Vol. 11, n° 1, Autumn 1966, pp. 130-132.

⁸⁰ « Le premier et principal thème théorique de Vertov, c'est [...] de montrer « la vie telle qu'elle est » – c'est-à-dire de ne pas montrer le monde inventé et sans consistance de la fiction, et aussi, de déplacer la pratique hors de l'art, lequel est rejeté « à la périphérie de la conscience ». (...) Le cinéma sert donc avant tout à montrer de vraies personnes de la vraie vie, ni même de vraies personnes qui tiennent des rôles dans un scénario (...) ». AUMONT, Jacques. *Les théories des cinéastes*. Paris : Armand Colin, 2011 [2001], p. 114.

⁸¹ GAUTHIER, Guy, PILARD, Philippe et Simone SUCHET. *Le documentaire passe au direct*. Montréal : VLB Editeurs, 2003, p. 139.

⁸² *Idem*, p. 46.

⁸³ *Idem*, p. 7.

jeu, commentaires) touchait, on le voit bien, le processus de création du film (documentaire). Il s'agissait alors de saisir la réalité d'une manière prétendument objective, c'est-à-dire sans que le phénomène observé ne soit filtré ou influencé par un regard subjectif, en l'occurrence celui du cinéaste. Pour cela, il était tenu de plonger au cœur du réel, de positionner sa caméra au plus près du phénomène en train d'advenir, d'un *vécu au présent*, sans scénario ni dialogues préconçus. Le direct relevait ici d'une méthode autre que celle employée dans la fabrique traditionnelle du documentaire (avec scénarios, dialogues, commentaires, etc.) qui impliquait l'immersion du réalisateur dans la réalité qu'il filmait.

Cette aspiration à la transparence était également à l'œuvre dans le processus de production puisque désormais, le son enregistré en même temps que les images devait en grande partie remplacer, dans les documentaires, les commentaires d'une voix off susceptibles d'orienter la réception du phénomène filmé et sa compréhension.

« Ce qui est nouveau dans le cinéma direct, c'est qu'il donnât la parole aux personnages jusque là réduits à leur image, il retire au documentaristes de mauvaise foi un argument, celui de ne pouvoir recourir qu'au commentaire extérieur. Le direct ne supprime pas le commentaire (Ruspoli y a recours), il lui enlève le pouvoir absolu »⁸⁴

La possibilité nouvelle d'enregistrer de manière synchronisée les sons, allait donc ouvrir une brèche dans l'image (et dans la fabrique du documentaire), une brèche à travers laquelle passeraient désormais les voix et la parole de ceux qui jusque-là ne s'offraient qu'au regard. Le réel s'écoutait aussi et autrement qu'à travers le discours fabriqué énoncé par une voix off. Plus que de confondre l'œil de la caméra avec celui du spectateur, le direct pouvait désormais déplacer son audition dans/sur le champ de la réalité filmée : c'est l'oreille du spectateur qui se confondait au microphone.

Cette quête de proximité et d'objectivité avait, au départ, été associée à la révélation d'une *vérité du réel* d'où les termes de « cinéma vérité » ou encore de « cinéma du vécu » – pour ce cinéma qui d'après Edgar Morin était à même de saisir la vérité en tant qu'« authenticité du vécu »⁸⁵. Or, très vite l'appellation devint problématique dans la mesure où, comme l'explique Michel Brault, « le fait de cadrer et le montage font qu'au cinéma la

⁸⁴ *Idem*, p. 108.

⁸⁵ BEN SALAMA, Mohamed. « Entretien avec Edgar Morin ». *CinémaAction*, « Jean Rouch, un griot gaulois », n°17, 1982. Cité par GAUTHIER, Guy *et al.* *Op. cit.*, p. 51.

vérité n'existe pas »⁸⁶. C'est pourquoi, en 1963, le réalisateur Mario Ruspoli propose de définir ce courant cinématographique, regroupant différentes tendances⁸⁷, non plus par sa vaine intention mais par la technique, la méthode, employée lors du tournage : le direct. Si son objet d'étude est la réalité vécue au présent, l'objectif du cinéma direct est désormais d'interroger le rapport qu'entretient le cinéma avec la vérité et avec le réel et non plus de prétendre à restituer réel et vérité à l'écran⁸⁸, comme l'appellation cinéma vérité le laissait entendre.

Cet enjeu du cinéma direct est des plus intéressants dans la mesure où il soulève la question de la vérité et de sa falsification induite par les caractéristiques du médium filmique au cinéma. Si la télévision a toujours avancé l'idée que le direct était un gage d'authenticité de la réalité et sous-entendu par là que cette authenticité était, à son tour, le gage d'une vérité, les cinéastes et théoriciens du cinéma direct remettent en question ce postulat. En d'autres termes, quand les médias tels que la télévision parlent de direct, ils sous-entendent apporter une preuve de la réalité tandis que les tenants du cinéma direct, en employant le terme « direct » entendent au contraire y renoncer au profit de sa trace, c'est-à-dire du témoignage d'un *ça a été présent*, d'un *ça a eu lieu*.

Cette prise de conscience dans le mouvement du cinéma direct est liée à la possible falsification de la vérité que Ruspoli envisageait à travers l'éventuel glissement d'un *cinéma vérité* à un *cinéma mensonge* :

« Entre des mains malhonnêtes, des prises audiovisuelles authentiques peuvent servir à illustrer n'importe quel point de vue tendancieux, à "truquer" l'opinion publique à des fins de propagande, d'autant plus facilement que ces prises sur le vif apparaissent comme une vérité indiscutable. (...) L'utilisation au cinéma des techniques du cinéma direct peut être d'autant plus manipulatrice que l'enregistrement synchrone semble assurer la neutralité du regard du cinéaste. »⁸⁹

⁸⁶ BRAULT, Michel. « Cinéma et vérité. L'imaginaire est plus réel que le réel ». *Synesthésie*, 1995. <http://compatibleincompatible.synesthesie.com/cineve.html>. Page consultée le 7 octobre 2010.

⁸⁷ D'après André Parente, le cinéma direct regroupait : « le "free-cinéma" de l'école documentariste anglaise (1956-59), le "candid-eye" du groupe anglophone de l'ONF (1958-60), le "living-camera" du groupe Drew Associates (1959-60), le "cinéma du comportement" de Leacock et Pennebaker, le "cinéma vérité" de Rouch et Morin, le "cinéma spontané" et le "cinéma vécu" de M. Brault, P. Perrault et d'autres. ». PARENTE, André. *Cinéma et narrativité*. Paris : L'Harmattan, 2005, p. 138.

⁸⁸ En 1980, Edgar Morin soulignait clairement cet aspect : « Il y a deux façons de concevoir le cinéma du réel. La première est de prétendre donner à voir le réel. La seconde est de se poser le problème du réel. De même il y avait deux façons de concevoir le cinéma-vérité. La première était de prétendre apporter la vérité. La seconde était de se poser le problème de la vérité. » <http://compatibleincompatible.synesthesie.com/edgar.html>. Page consultée le 7 octobre 2010.

⁸⁹ Cité par GAUTHIER, Guy, PILARD, Philippe et Simone SUCHET. *Op.cit.*, p. 66-67.

Un pouvoir de falsification qui repose principalement sur le travail de montage (images et sons) opéré par le cinéaste à qui incombe, par conséquent, une certaine éthique, l'adhésion à une certaine déontologie, de sa part. Le direct ne falsifie donc pas en soi la vérité, pas plus qu'il ne l'assure. En revanche, si l'on en croit Ruspoli, il semble bien que son pouvoir de convaincre en la véracité d'un fait est d'autant plus efficace qu'il se fonde sur l'intensité d'un temps présent qui serait rendu dans l'image – une sorte d'*hyper-présent* pourrait-on dire pour marquer sa dynamique d'action sur la réception du spectateur. Mais cela pose la question de savoir comment l'image rend ce présent visible. Dans son ouvrage *Cinéma et narrativité*, André Parente souligne que :

« Le présent de l'image est loin d'être fondé, même dans les instants piégés par le télévision en direct. Dans ceux-ci, l'image est au présent parce qu'on sait qu'elle est et non parce qu'elle est empreinte de signes du présent (...) Le présent et les rapport du temps ne sont pas visibles dans l'image, dans la perception ordinaire. C'est que nous n'avons pas le moyen de tirer le présent de la simple action des personnages – de ce qu'ils disent ou de ce qu'ils font. Il en va de même avec le passé et le *flash-back*. On sait que les images du *flash-back* se rapportent à un ancien présent parce que nous en avons été informé »⁹⁰.

Si l'on suit Parente dans son analyse, c'est *une preuve* du temps présent qui fonde la puissance du direct, de sa véracité latente, et non pas l'image en tant que telle. Un aspect qu'il nous semble intéressant de soulever car, aujourd'hui, bon nombre de metteurs en scène utilisant la vidéo en direct au théâtre jouent de ce rapport de preuve à la véracité dans la construction et la déconstruction de l'image par la réalité scénique. Nous le verrons notamment dans notre prochain chapitre à travers les exemples de *Jet Lag* (1998) de Marianne Weems, *Eraritjaritjaka* (2006) de Heiner Goebbels et *Jackie* (2010) de Denis Marleau & Stéphanie Jasmin⁹¹.

Enfin, notons que l'usage du direct au cinéma ne s'est pas cantonné au cinéma documentaire mais a eu également un certain impact, au début des années 1960, sur le cinéma de fiction. À cet égard, le film de John Cassavetes, *Shadows*, constitue en 1958-59 l'une des expériences marquantes. Animé du désir de « libérer le cinéma » à travers la libération de l'acteur (son jeu) et de la prise de vue (les caméras suivaient les acteurs), Cassavetes entendait favoriser leur mobilité respective d'une part en donnant une large place à l'improvisation et

⁹⁰ PARENTE, André. *Op. cit.*, p. 150.

⁹¹ *Infra*, p. 110 et suivantes.

au jeu théâtral et, d'autre part, en privilégiant des équipes de tournages réduites, du matériel léger (pour la prise de son et la captation d'images) et permettant une prise de vue caméra à l'épaule. Ces modalités de tournage rappellent bien sûr celles du cinéma direct de type documentaire et en cela, la démarche de Cassavetes dans *Shadows* s'apparente sur ce point à du cinéma direct (rappelons que cette appellation tient aux caractéristiques techniques du tournage).

Pourtant, à la différence du cinéma direct de type documentaire, le cinéma de Cassavetes et d'autres – Deleuze définira cette tendance du cinéma direct sous les termes de « cinéma indirect libre »⁹² – ne pose pas la question de la vérité en terme de témoignage ou de preuve de la réalité. Chez Cassavetes, ce qui est en jeu c'est une quête de véracité au cœur même de la fiction et à laquelle concourt tout un travail sur l'improvisation et la spontanéité. Comme l'explique Nicole Brenez ce travail sur l'improvisation qui, « chez Cassavetes résulte de la convergence de trois disciplines : le théâtre, le happening et le jazz »⁹³ se joue à différents niveaux de la fabrique filmique de *Shadows* . De l'absence de script (les dialogues n'étant pas écrits à l'avance) à la mise en place de ce que l'auteur appelle une « Poétique de l'Atelier », Cassavetes privilégie la spontanéité tant au niveau du jeu (improvisations à répétition, influence de la commedia dell'arte, liberté de mouvement, affranchissement du personnage au profit de l'émotion et des situations) qu'au niveau du montage⁹⁴ (le cinéaste usant du *jump-cut* ⁹⁵ pour mettre en avant tout surgissement spontané échappant à un jeu d'acteur conventionnel).

Ainsi, les dialogues et les mouvements n'étant pas fixés d'avance mais issus des improvisations, il s'agissait de donner toute son importance au surgissement d'une émotion et gommer véritablement du jeu l'émotion fabriquée voire la fabrication du jeu elle-même. Techniquement, l'utilisation de longues focales permettait au réalisateur de préserver cette liberté d'action laissée aux acteurs puisque l'objectif de la caméra pouvait suivre les acteurs.

⁹² Voir notamment le chapitre 6 « Les puissances du faux » dans DELEUZE, Gilles. *L'image-temps. Cinéma 2* . Paris : Éditions de Minuit, 1985, pp. 165-202.

⁹³ BRENEZ, Nicole. *Shadows. John Cassavetes* . Paris : Armand Colin, coll. Synopsis, 2005, p. 49.

⁹⁴ « Le montage de *Shadows* isole, fragmente le jeu, dont il ne subsiste que des moments forts (culte de la trouvaille au détriment de toute logique narrative conventionnelle) ». *Idem* , p. 50.

⁹⁵ Dans le glossaire proposé par Nicole Brenez à la fin de son ouvrage, nous trouvons la définition suivante pour *Jump-cut* : « En acception restreinte, procédé rythmique de montage qui consiste à couper à l'intérieur d'un même plan, ce qui crée des effets de saute (*jump*). Dans *Shadows* , Cassavetes l'emploie essentiellement pour valoriser l'invention gestuelle des ses acteurs (...). En acception large, *jump-cut* renvoie à toutes les sortes de manquement dans la continuité. ». *Idem* , p. 118.

L'idée que rien n'interfère entre ces surgissements et la prise de vue et que cette spontanéité soit, qui plus est, mise en avant par les *jump-cut* au montage tendent à nous interroger : Cassavetes ne souhaitait-il pas mettre en scène le direct en soi ? Car il nous semble en effet que la notion de direct est également latente dans cette place accordée par le cinéaste à l'improvisation et à la quête d'authenticité qui l'habite. Une authenticité du jeu de l'acteur qui serait liée à sa présence *immédiate* et *en action* et à laquelle ne peut prétendre, d'après le cinéaste, la construction factice d'un personnage, aussi mimétique du réel que soit cette construction.

En d'autres termes, le direct chez Cassavetes sous-entendrait l'absence de fabrication dans le jeu de l'acteur⁹⁶, le surgissement, le jaillissement imprévu d'un geste, d'une mimique, d'une émotion, etc. En cela, le cinéaste était en quête d'une présence de l'acteur (ou, en l'occurrence, du non-acteur) plutôt que d'une représentation de personnage. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles Cassavetes défendait l'idée que des non-acteurs pouvaient être aussi expressifs et vrais, sinon plus, que des acteurs formés aux techniques de jeu⁹⁷. La démarche de Cassavetes s'inscrivait volontairement à contre-courant de l'industrie cinématographique hollywoodienne qui, pour lui, reposait sur ce qu'on pourrait appeler la *fabrication (du vraisemblable) par le factice*.

Ainsi le direct chez Cassavetes (et d'autres) n'est pas uniquement une technique liée aux conditions matérielles de tournage, mais devient le ressort d'une nouvelle cinématographicité. Affectant l'ensemble de la dynamique filmique, du jeu des acteurs jusqu'au montage des séquences en passant par la réalisation musicale et sonore, l'utilisation de cette technique tendait, comme pour les cinéastes du cinéma direct de type documentaire, à libérer un genre (fiction ou documentaire) de ses contraintes traditionnelles liées entre autres à la mise en scène, au jeu de l'acteur (non-acteur), aux modalités de tournage comme à celles du montage (visuel et sonore).

⁹⁶ Une absence de fabrication dans le jeu des acteurs et non dans le montage du film puisque si les effets *jump cut* tendaient à souligner la dimension spontanée des émotions, ils révélaient néanmoins le travail de montage par l'aspect parfois syncopé des séquences.

⁹⁷ Aspect que l'on retrouve d'ailleurs aujourd'hui dans le théâtre du metteur en scène Stefan Kaegi.

3.3. La performance

1966 est une année charnière en ce qui concerne l'utilisation de la vidéo dans le domaine de la performance et de l'art vidéo puisqu'elle voit naître des dispositifs intégrant le direct. L'un des premiers événements à marquer l'introduction de la vidéo en direct dans le domaine de la performance est sans aucun doute la série de performances réalisée du 13 au 23 octobre 1966 à New York sous le titre *9 evenings : Theatre and Engineering*⁹⁸. Cet événement mis en place dès 1965 sous l'impulsion de l'ingénieur Billy Klüver réunis une trentaine d'ingénieurs du centre de recherche Bell Telephone Laboratories et dix artistes de performances : John Cage, Lucinda Childs, Öyvind Fahlström, Alex Hay, Deborah Hay, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, David Tudor et Robert Whitman. L'objectif de cette collaboration entre artistes et ingénieurs, et plus largement de cette rencontre des arts et des technologies, est de concevoir un projet interdisciplinaire mêlant le théâtre d'Avant-garde, la danse contemporaine et les techniques de l'époque (infrarouge, sonar, laser, etc.). Chacune des soirées donne lieu à deux performances sauf les soirées d'ouverture et de fermeture qui en comptent trois. Si toutes les performances exploitent les technologies pour le traitement et la transmission de signaux en direct (notamment au niveau du son et des éclairages – chez Cage, par exemple), quatre d'entre elles intègrent à proprement parler de la vidéo en direct⁹⁹ : *Grass Field* de Alex Hay, *Open score* de Robert Rauschenberg, *Two Holes of Water – 3* de Robert Whitman et *Kisses Sweeter than Wine* de Öyvind Fahlström.

Dans *Grass field*, Alex Hay a recours à la vidéo en direct pour permettre aux spectateurs de voir chaque micromouvement de son visage (clignement des paupières et autres) générant un son qui se trouve également amplifié au cours de la performance. La vidéo sert ainsi de loupe sur le plan visuel comme l'amplification sonore le fait sur le plan acoustique. Robert Roschenberg met quant à lui en place, dans *Open Score*, un dispositif de vidéo (infrarouge) en direct permettant de filmer 500 figurants alors présents sur une scène plongée dans l'obscurité complète et à qui Roschenberg a demandé d'exécuter une série de mouvements. Les

⁹⁸ Voir à ce sujet le site de la Fondation Langlois à Montréal à partir duquel nous avons puisé les informations relatives à l'événement <http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=294> et notamment le travail de traitement et d'analyse des archives effectué par Clarisse Bardiot en 2006 : <http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=572>. Pages consultées en novembre 2010.

⁹⁹ Pour davantage d'informations sur les données techniques et le contenu des performances, voir le site de la Fondation Langlois : <http://www.fondation-langlois.org/html/f/selection.php?Selection=9EVO>. Page consultée en novembre 2010.

spectateurs sont alors à même de percevoir dans le noir ce qui se déroule sur scène via l'écran qui en retransmet les images. L'utilisation du direct dans *Two Holes of Water – 3* de Robert Whitman côtoie celle d'images en différé de type cinématographique. Elle permet notamment la retransmission sur écran de l'image des performers sur scène, les montrant sous différents angles, selon différents plans (plan rapproché par exemple) ou alors de manière déformée. Dans cette performance, l'un des performers est muni d'une lentille reliée à une caméra lui permettant de filmer depuis l'intérieur de l'espace scénique, au plus près de ses partenaires, offrant ainsi aux spectateurs une image non seulement rapprochée mais surtout interne à la scène. Notons également que dans cette performance de Whitman, le direct est utilisé au niveau du montage des séquences vidéo, puisque sont montées en direct des extraits d'émissions de télévision se déroulant en même temps que la performance. Enfin, dans *Kisses Sweeter than Wine* de Öyvind Fahlström, le dispositif de vidéo en direct permet de capter et de transmettre les images en gros plan d'objets (ou fragments d'objet), de performers/interprète incarnant des personnages sur scène et en dehors de la scène, ou encore de fragments corporels.

Dans chacune de ces performances intégrant la vidéo en direct, il est frappant de voir que celle-ci est utilisée en vue de donner au spectateur une perception nouvelle des choses (comme, d'ailleurs, la perception de choses nouvelles parce qu'imperceptibles à l'œil nu) et, par conséquent, de fabriquer, en quelque sorte, une nouvelle visibilité : percevoir l'imperceptible sursaut des muscles chez Alex Hay, voir dans l'obscurité chez Rauschenberg, avoir différents points de vue sur la performance et le performer, chez Whitman, dédoubler, redoubler les acteurs et fragmenter visuellement les objets chez Fahlström. Clarisse Bardirot souligne d'ailleurs cet aspect au delà même de l'utilisation de la vidéo en direct, c'est à dire sur l'ensemble des technologies utilisées : « l'alliance de l'art et de la technologie permettait de bouleverser les codes de la perception, comme si les technologies favorisaient une extension des facultés usuelles du spectateur, une augmentation de ses sens. »¹⁰⁰.

L'événement *9 evenings : Theatre and Engineering* est, en 1966, concomitant à l'apparition dans l'art vidéo (encore à ses débuts à l'époque), des dispositifs « d'installation »

¹⁰⁰ BARDIOT, Clarisse. « Les Images de *9 evenings : Theater and Engineering* ». *Extended Cinema. Le cinéma gagne du terrain*, P. DUBOIS et al (dir.). Pasian di Prato : Campanotto Editore, 2010, p. 243.

intégrant le direct non seulement en raison d'avancées techniques mais également parce que bon nombre de performers vont façonner ce nouveau courant artistique¹⁰¹.

3.4. L'art vidéo

En effet, l'apparition du direct dans l'art vidéo date de 1966, année où Sony commence à commercialiser les premières caméras portables à travers son modèle : le Portapak. Auparavant, du début des années 1960¹⁰² à 1966, l'art vidéo, dont les pionniers sont Wolf Vostell et Nam June Paik, repose essentiellement sur le détournement du médium télévisuel à partir de manipulations sur le matériau lui-même : le moniteur de télévision. À partir de 1966, l'installation vidéo intègre le direct à partir de dispositif en circuit fermé permettant notamment que soit captée et retransmise une image sur le lieu même de sa captation. L'*effet feed-back* qui, comme l'explique Françoise Parfait, consiste en « un retour de l'image [obtenu] en dirigeant une caméra vers l'écran de diffusion de l'image en direct »¹⁰³ apparaît et, fort d'un certain succès, finit par constituer « un archétype du dispositif vidéographique »¹⁰⁴. De plus, l'introduction du direct et l'exploitation du circuit fermé dans les dispositifs d'installation vidéo permettent aux artistes de solliciter les spectateurs (à leur insu) en leur retournant une image filmée qui n'est autre que la leur, en direct. L'exposition *TV as a creative medium* en 1969 à New York constitue un moment marquant de cette utilisation de la vidéo en direct (et en circuit fermé) en tant que « miroir ». Lors de l'exposition, l'on retrouve effectivement cette fonction spéculaire du direct à travers les œuvres *Wipe Cycle* de Frank Gillette et Ira Schneider et *Participation TV* de Nam June Paik.

Ces explorations du médium vidéo à partir de ce type de dispositifs (direct et circuit fermé) ouvrent la voie, au début des années 1970, à une réflexion et à des expérimentations sur l'expérience spatio-temporelle que l'image vidéo permet de fabriquer (et de procurer au spectateur). L'instantanéité, le temps réel, la perception du réel sont alors au cœur des préoccupations artistiques de Peter Campus, Bruce Nauman, Steina et Woody Vasulka, Denis

¹⁰¹ Il est frappant de voir à cet égard que l'exposition intitulée *Do/redo/undo - 50 ans d'art vidéo* organisée du 8 mai au 6 juin 2010 au WIELS, Centre d'art contemporain de Bruxelles, présentait des œuvres dont les auteurs étaient en grande partie des performers. Certaines des vidéos correspondaient à la captation de performances (Burden, Acconci, etc.), soulignant ainsi la filiation entre les arts de performance et l'art vidéo.

¹⁰² L'exposition *Exposition of Music - Electronic Television* de Nam June Paik marquant l'avènement de l'art vidéo se déroule en 1963 à la galerie Parnass de Wuppertal en Allemagne. Il y expose ses recherches sur l'image vidéo entamées aux côtés de Wolf Vostell quelques mois auparavant.

¹⁰³ PARFAIT, Françoise. *Vidéo : Un art contemporain*. Paris : Regard, 2001, p. 76.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

Oppenheim, Bill Viola, entre autres. D'après Françoise Parfait, pour ces artistes, l'enjeu derrière l'usage du direct et du circuit fermé est d'une part de « faire apparaître comment la perception du réel et ses représentations s'en [trouvent] perturbées »¹⁰⁵ et, d'autre part, « d'amener le spectateur à une conscience de lui-même à travers les images que le dispositif génère »¹⁰⁶. D'après l'auteur, un certain nombre d'artistes utiliseront notamment les décalages (spatiaux et/ou temporels) pouvant être intégrés en temps réel (c'est-à-dire dans un délai imperceptible) dans les images en direct afin de déstabiliser la perception des spectateurs.

Ainsi les artistes vont exploiter le circuit fermé (qui renvoie au spectateur sa propre image) en tant qu'instrument de fabrication d'un espace par et dans l'image mais également comme un instrument de fabrication de l'expérience spatiale du spectateur à travers le sentiment d'ubiquité qu'il suscite. Celui-ci se voyant en direct sur un écran se met à habiter simultanément l'espace de la galerie (dans lequel il est et est perçu) et l'espace de l'image (qu'il voit et qui le voit, en tant qu'elle le concerne).

Mais du même coup, l'expérience du spectateur déborde la simple expérience spatiale pour devenir une expérience également temporelle et, plus exactement, une expérience du temps présent. Le spectateur étant pris dans ce double statut de sujet et d'objet à la fois (de celui qui regarde et celui qui est regardé, celui qui « se voit être vu », celui qui est là – dans l'image – et celui qui est ici – dans l'espace), trouve finalement son unité dans l'installation au travers de l'expérience temporelle qu'elle offre dans son *maintenant* (traditionnel *nunc* de la représentation). D'après Parfait, cette expérience du temps présent qui est, dit-elle, « l'ultime spécificité du dispositif vidéographique » repose également sur la forme de l'installation en tant que telle, une forme qui permet de spatialiser le temps¹⁰⁷.

¹⁰⁵ *Idem*, p. 126.

¹⁰⁶ *Idem*, p. 130.

¹⁰⁷ « La possibilité de faire l'expérience du présent, et donc d'y inscrire des durées, serait ainsi bien l'ultime spécificité du dispositif vidéographique. C'est sous la forme de l'installation que se réalisent le mieux les conditions de cette expérience, car le temps s'y trouve spatialisé [« Dans un circuit fermé vidéo, il ne s'agit plus d'images d'une nature temporelle et finie. La durée de l'image devient une propriété du lieu ». (Peter Campus, « Closed circuit video » in *Communications* 48, Seuil, 1988, p. 89-91)] et que l'observateur est amené à y investir une réflexion qui organise ses sensations et la perception de son *ou* ses images, en vue de la construction d'une subjectivité. » *Ibidem*.

Qu'est-ce que le direct ?

Au terme de ce chapitre, l'on s'aperçoit que si le direct est indéniablement le fruit de conquêtes techniques (caméras plus légères, dispositifs mobiles, prise de son synchrone à la capture d'images, etc.), sa définition (que nous n'avons abordé qu'à partir de l'image) est d'une ambiguïté quasi ontologique.

Une ambiguïté qui se manifeste de manière flagrante dans l'usage courant des termes, un usage qui ne distingue pas le « temps du faire » et le « temps du voir » de l'image. C'est-à-dire un temps en amont, consacré à la captation, et un temps en aval, dédié à la réception. Si le direct implique a priori la simultanéité de ces deux temps, nous avons vu au fil de notre parcours (certes non exhaustif) que les usages diversifiés du direct se sont avant tout reposés sur la notion d'immédiat (et non de simultanéité). Une notion qui pouvait être mise en œuvre d'une part dans ce « temps du faire » (la captation du réel en gommant toute médiation possible entre le réel et l'objectif de la caméra) et, d'autre part, dans le « temps du voir » (la transmission d'un contenu au moment même où celui-ci survient dans le réel) et ce, de manière non exclusive comme le montre le genre du cinéma direct où la transmission du film n'est pas simultanée à son tournage. L'enjeu premier étant de maintenir la valeur indicielle du réel dans l'image, de faire en sorte que celle-ci ne soit pas représentation mais re-présentation en tant qu'empreinte, en tant que trace, du réel. Ainsi, la définition du direct se ramifie en différentes perspectives selon les usages qui en sont faits par les médias ou dans les arts, les pratiques de communication, de surveillance, etc.

De plus, nous nous apercevons que cette définition a évolué au fil du temps et notamment au contact de nouvelles avancées technologiques qui, à leur tour, ont fait apparaître de nouvelles notions relatives au temps. L'apparition et la démocratisation d'appareils enregistreurs (magnétoscopes) dans les années 1960 ont ainsi permis de penser le direct (de la télévision) dans son rapport au différé alors qu'auparavant, nous l'avons vu, le direct était avant tout pensé dans son rapport à l'espace (aller sur le terrain, proximité virtuelle des téléspectateurs à l'événement, accès à des lieux non connus, etc.)

La démocratisation d'Internet et le développement de réseaux de communications via le Web ont, quant à eux, permis de mettre en avant la notion de *temps réel*. Une notion qui tend

à traduire l'immédiateté du direct (en tant qu'elle correspond à l'absence d'un délai perceptible par l'homme), mais qui révèle surtout que cette immédiateté supposée est un leurre puisque si le délai n'est pas perceptible, il reste néanmoins bien réel, existant. La notion de temps réel, que l'on associe volontiers au direct dans l'usage courant (on emploie couramment les différents termes de manière non distinctive) souligne au fond que l'usage du direct dans les médias n'est finalement jamais immédiat, jamais sans délai quand bien même celui-ci ne serait pas perceptible.

Le concept de direct englobe donc différentes notions, telles que l'immédiat et le temps réel, qui dans l'usage courant tendent à maintenir une définition ambiguë. Mais le plus intéressant, ce sont certainement les paradoxes qui, plus qu'accompagner ce concept, en font son lit. Nous en avons repéré trois relatifs plus précisément à l'image en direct : (1) le direct n'est jamais immédiat, (2) il est toujours différé et (3) il n'est pas tant transmission du réel que fabrication d'effets.

Premier paradoxe : le direct n'est jamais immédiat

Comme nous l'avons vu, l'immédiat du direct suppose d'une part, une absence de délai temporel entre la captation et la diffusion d'images et, d'autre part, une absence de médiation, ou de traces de médiation dans la saisie des images et / ou dans leur transmission.

Or, d'un point de vue temporel, et nous venons de l'évoquer à travers la notion de *temps réel*, on voit bien que c'est la vitesse de transmission qui fabrique l'impression d'immédiat en permettant que les temps de captation et de diffusion soient apparemment simultanés. Mais l'immédiat temporel demeure néanmoins une construction du *temps réel*, d'un temps qui existe et au cours duquel une multitude de calculs informatiques (ou de signaux électriques transmis à la vitesse de la lumière) sont effectués. Si ceux-ci sont imperceptibles par l'homme, que ce délai de transmission n'apparaît pas, cela ne signifie pas pour autant qu'ils sont absents, bien au contraire. En l'absence de ces calculs en temps réel, cette impression d'immédiateté temporelle ne serait pas possible dans la transmission d'images. C'est pourquoi, il nous semble que l'immédiat des images en direct n'existe pas en soi mais relève de la fabrication d'un effet temporel (l'immédiat) à laquelle la vitesse concourt. En d'autres termes, l'immédiat semble être toujours un effet lorsqu'une technologie ou un médium s'en empare et, par extension, le direct semble être à son tour un effet sur le plan temporel.

D'un point de vue médial, il est frappant de constater que les usages du direct ont largement étaient associés à une quête de transparence selon laquelle toute trace de médiation tendait à être écartée dans la saisie des images (objectif avoué du cinéma direct). Comme si les images de la réalité pouvaient être transmises sans médium, sans intermédiaire, sans médiation au (télé) spectateur. Ici, l'on pense à l'immédiat à partir du préfixe de privation « im » et du suffixe « média » (*im-média*). Or, la vidéo en direct ne peut se passer d'un dispositif technique qui implique, entre autres, une caméra mais également une interface de diffusion. Une fois encore, le direct n'est pas immédiat bien que cette immédiateté puisse être fabriquée à travers les efforts fournis pour rendre les médiums de captation et de diffusion aussi transparents que possible. Cette transparence convoque en négatif son pendant : l'opacité.

Ce premier paradoxe, selon lequel le direct n'est jamais véritablement immédiat bien qu'il se présente comme l'outil privilégié de l'immédiateté soulève la possibilité qu'il soit lui-même fabriqué. Cela nous amène au deuxième paradoxe du direct.

Deuxième paradoxe : le direct est toujours un *différé*

Si le direct n'est jamais immédiat et en cela n'est jamais foncièrement direct mais toujours « effet de direct » comme le note Jacques Derrida, ce n'est pas seulement parce qu'il implique un délai de transmission des images et un dispositif médiatique, mais également parce qu'il s'accompagne de stratégies multiples visant à construire une réalité à partir d'images filmées sur le vif. Le direct crée de l'événementialité de par sa faculté à extraire l'instant dans le *continuum* du temps, mais ce n'est pas tout. Le cadrage, le choix des angles de vue, le choix des sujets filmés (contenu des images), les cadres de captation et de transmission préétablis (pour les cérémonies officielles par exemple), le montage (en temps réel) sont, entre autres, autant de manières de dramatiser l'événement filmé, de fabriquer un récit, une mise en intrigue, et ainsi de différer le réel en une réalité narrée et possiblement falsifiée. Ici, la notion de différé tel que nous l'entendons ne relève pas seulement d'une dimension temporelle mais également d'un détour, d'un écart entre le signe et le signifié (coupure sémiotique), c'est-à-dire d'une *différance* telle que Derrida¹⁰⁸ l'entend. Celui-ci invite à considérer la « *différance* » à travers la double étymologie du terme « différer » : latine, au sens d'un détour temporel impliquant une impossible immédiateté mais aussi un

¹⁰⁸ DERRIDA, Jacques. « La *différance* ». *Tel Quel*. Paris : Seuil, 1968.

devenir, un agir dans le temps ; et grecque, au sens de créer l'écart, créer de l'autre, du différent (impliquant cette fois-ci un détour spatial entre le signe et le réel auquel il renvoie).

Par ailleurs, lors d'un événement sportif ou d'une performance dans laquelle un dispositif vidéo en circuit fermé est mis en place (pour une meilleure visibilité des actions ou dans une perspective esthétique), l'on peut voir que la transmission en direct implique un différé ne serait-ce par le déplacement du foyer d'actions, du terrain ou de la scène, à l'écran. Le dédoublement opéré dans l'espace grâce aux écrans complexifie l'expérience des spectateurs dans la mesure où ils ont simultanément accès au réel filmé et aux images qui en sont extraites, en d'autres termes, au champ d'action (cadre de l'image) et à son hors-champ. Cette complexification de l'expérience est également induite par le fait que les images transmises peuvent être retouchées en temps réel (couleurs) ou altérées (rythme ralenti, arrêt sur image, etc.) et introduire dans l'expérience du présent de la performance (son *maintenant*) d'autres épaisseurs temporelles. Ainsi la discontinuité spatiale peut donner lieu à une disruption temporelle dans la performance ou la (re)présentation. De cette manière les liens entre direct et différé sont plus complexes que ne le laisse supposer leur rapport *a priori* contraire.

Troisième paradoxe : le direct n'est pas tant transmission du réel que fabrication d'effets

On l'a vu, la teneur indicielle des images (en tant qu'indice, trace, empreinte du réel) et sa capacité à véhiculer le sentiment du vivant, d'un présent vécu, confèrent au direct une aura d'authenticité porteuse *a priori* de vérité. La réalité semble en effet s'y manifester de manière immédiate et ouverte au surgissement imprévu d'une occurrence. Bien que sa non immédiateté et son différé (permettant toute falsification), font que le direct n'est ni le gage du vrai, ni celui du faux, et qu'il nécessite finalement une preuve, sa force est néanmoins de pouvoir créer ces différents effets (authenticité, vérité) auxquels s'ajoutent : proximité spatiale, réel, présence, etc. Or c'est précisément par ce biais que son usage s'oriente tout particulièrement dans le domaine de la performance et ce, en vue de créer de nouveaux modes de perception (perception nouvelle des choses et perception de choses nouvelles – imperceptibles à l'œil nu) dépassant les facultés sensorielles de l'homme. En créant un nouvel espace de visibilité, le direct (la vidéo en direct) participe de la construction d'une réception qui passe par une reconfiguration de l'expérience du temps, de l'espace, de la présence et du réel.

Ces trois paradoxes liés au direct et, plus particulièrement, à la transmission d'images de ce type, montrent au fond qu'il est avant tout une fabrication qui implique des choix, des enjeux et des objectifs. Mais ses différents usages ont ceci de commun qu'ils montrent que le direct a toujours été lié à un affranchissement des conventions traditionnelles que ce soit dans le traitement médiatique des nouvelles, au cinéma, dans l'art vidéo ou dans le domaine de la performance. Comme s'il marquait un point de rupture dans les modes de fabrication des actualités ou des œuvres tant au niveau de leur forme qu'au niveau de leur contenu.

Serait-ce aussi le cas au théâtre où l'apparition de la vidéo en direct est, d'après Françoise Parfait, beaucoup plus tardive ? L'auteur date en effet celle-ci à la mise en scène d'*Hamlet* par Hans-Günter Heimes au Schauspielhaus de Cologne pour laquelle Wolf Vostel¹⁰⁹ concevait la scénographie en 1978-79.

¹⁰⁹ PARFAIT, Françoise. *Op. cit.*, p. 172.

CHAPITRE 2

LA VIDÉO EN DIRECT AU THÉÂTRE : REPÈRES HISTORIQUES ET ENJEUX ESTHÉTIQUES

Bien que l'arrivée des images en direct sur scène puisse nous sembler tardive par rapport aux autres arts, les recherches et lectures que nous avons effectuées en vue de retracer l'histoire du phénomène montrent que c'est loin d'être le cas. Au terme de notre chapitre précédent, nous soulignons ce délai dans l'usage de la vidéo en direct au théâtre en évoquant (sans la citer) cette phrase que Françoise Parfait écrit, en 2001, dans son ouvrage *Vidéo : un art contemporain* et plus précisément dans une partie qu'elle intitule « Le spectacle, les écrans sur la scène » :

« L'image en direct, **inaugurée en 1978 par Wolf Vostell** dans un *Hamlet* monté au Schauspielhaus de Cologne dans lequel les acteurs disposaient de caméras vidéos avec vingt écrans de contrôle, et dont la fin se terminait sur une centaine de télévisions, peut être utilisée de façon différente. (...) »¹¹⁰

Or, cette affirmation est vraisemblablement symptomatique d'une histoire encore lacunaire, en 2001, de la vidéo au théâtre. Françoise Parfait en est consciente et introduit d'ailleurs ce même chapitre en ces termes :

« La vidéo n'est pas un médium utilisé exclusivement dans le cadre des arts plastiques, mais il l'est plus assurément dans tout ce qui touche au spectacle. L'histoire des écrans sur la scène est une histoire spécifique **qui commence à peine à être écrite** ; elle est néanmoins liée à celle des arts plastiques car les chemins des deux disciplines se sont souvent croisés au long du XX^e siècle, autour des formes de la projection et de la performance, et ont entraîné certaines questions esthétiques et techniques communes aux deux champs. »¹¹¹

La question qui s'impose à nous, c'est pourquoi ? Pourquoi cette histoire des écrans sur la scène et, par extension, celle de la vidéo (en direct) au théâtre, est encore lacunaire en 2001 ? Répondre à cette question c'est en quelque sorte chercher à comprendre pourquoi l'usage des images en direct sur scène apparaît comme un phénomène encore nouveau dans les années 2000 alors qu'il ne l'est pas. Bien sûr, nous pouvons considérer que l'Histoire, quelle qu'elle soit, ne correspond qu'au(x) récit(s) que l'on fait du passé, et non aux faits eux-mêmes, aux événements en soi. Mais, au risque de recourir à une lapalissade, ce n'est pas parce que le récit historique est tardif, que les faits le sont également... et nous verrons dans les pages qui suivent que l'histoire de la vidéo en direct sur scène en est un exemple édifiant.

¹¹⁰ *Ibidem.* (Nous surlignons.)

¹¹¹ *Idem*, p. 170. (Nous surlignons.)

Cependant, il est nécessaire de souligner la prévalence, dans les années 1960-70 d'une pensée du théâtre qui a peut-être orienté une histoire théâtrale dans laquelle celle des écrans sur la scène constitue jusqu'aux années 1990-2000, un point quasi aveugle. Rappelons en effet que cette histoire (des écrans) a été, sinon évincée, du moins mise en retrait dans l'histoire plus globale du théâtre, où tout un pan lié à l'histoire des technologies sur scène semble avoir été suffisamment écarté pour qu'encore au début des années 1980, l'utilisation de la vidéo par certains metteurs en scène suscite la controverse¹¹². En évoquant l'apparition de la vidéo au théâtre dans les années 1960-70, les chercheurs¹¹³ ayant travaillé à la constitution de cette histoire d'un « théâtre digital », pour reprendre les termes de Steve Dixon, soulignent d'ailleurs l'importance d'un contexte théâtral façonné par une conception du théâtre qui s'est développée sous l'égide d'une certaine tradition, dont la forme la plus radicale est le « *Théâtre Pauvre* » que Grotowski opposait au « *Théâtre Riche* »¹¹⁴. Ainsi, les premiers balbutiements de la vidéo sur scène (et, de fait, celle de la vidéo en direct) dans les années 1960, entrent en rivalité non seulement avec des formes scéniques plus conventionnelles (mettant le texte au centre de la représentation et relayant jusque là la scénographie à la conception d'un *décorum*), mais aussi avec des formes théâtrales épurées, dont le socle est la présence de l'acteur¹¹⁵.

¹¹² Frédéric Maurin ne manque pas de rappeler que : « Depuis la fin des années 1970, la vidéo a fait son entrée en scène – une entrée d'autant plus remarquée qu'elle a souvent été perçue d'un mauvais œil. En France, en particulier, critiques et praticiens ont eu tôt fait d'assimiler son intervention à un effet de mode, à une volonté intempestive d'exhiber une icône de la culture postmoderne, un joujou de pacotille à ce point impropre au spectacle vivant qu'il risquait de le parasiter, sinon de le dénaturer ou d'en précipiter la dissolution ». MAURIN Frédéric, « Théâtre et vidéo », *Encyclopædia Universalis*, 2006.

¹¹³ Parmi lesquels nous pouvons citer, entre autres, Denis Bablet, Clarisse Bardiot, Michel Corvin, Steve Dixon, Greg Gieseckam, Bonnie Marranca, Béatrice Picon-Vallin, Chris Salter, etc.

¹¹⁴ « En éliminant graduellement ce qui s'est démontré être superflu, nous avons trouvé que le théâtre pouvait exister sans maquillage, sans costume autonome, sans scénographie, sans un lieu séparé de spectacle (scène), sans effets de lumières ou de sons, etc. Il ne peut pas exister sans la relation acteur/spectateur, sans la communion de perception directe, « vivante ». C'est une ancienne vérité théorique, bien sûr, mais quand elle est rigoureusement appliquée, elle mine la plupart de nos idées usuelles sur le théâtre. Elle récuse la notion de théâtre en tant que synthèse de disciplines créatrices disparates – littératures, sculpture, peinture, architecture, jeux de lumière, interprétation (sous la direction d'un *metteur en scène*). Le théâtre contemporain est un « théâtre synthétique » que nous pouvons appeler un Théâtre Riche – riche en faiblesses. Le Théâtre Riche dépend de la cleptomanie artistique, puisant à d'autres disciplines, édifiant des spectacles hybrides, des conglomerats sans caractère ni intégrité, présentés maintenant comme un ouvrage d'art total. En multipliant les éléments assimilés, le Théâtre Riche essaie d'échapper au piège que lui tendent le film et la télévision. Depuis que le film et la télévision excellent dans le domaine des fonctions mécaniques (montage, changement instantané de lieu, etc.), le Théâtre Riche a lancé un appel pompeux et compensatoire pour le « théâtre total ». L'intégration de mécanismes empruntés (des écrans de cinéma, par exemple) signifie une approche technique sophistiquée permettant une grande mobilité et du dynamisme. Et si la scène et/ou l'auditoire étaient mobiles, il serait possible de changer constamment de perspectives. Bêtises que tout cela. ». GROTOWSKI, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1971, pp. 17-18.

¹¹⁵ Comme le note Chris Salter : « If the gallery increasingly became the site for technologically mediated performances between visitors and environments, which very few exceptions the proscenium theater was not particularly interested in the fracturing of the live by the technical monstrosities of video. Influenced by the work of 1960s gurus like Grotowski, Joseph Chaikin, Peter Brook, and the Living Theater, the experimental theater

Par ailleurs, il faut bien reconnaître que le recours à la vidéo en direct sur scène entre les années 1960 et 1980 est, nous allons le voir dans ce chapitre, l'apanage de pratiques théâtrales et performatives expérimentales. Ceci explique en partie le fait que les usages de la vidéo au théâtre demeurent jusque dans les années 1980 relativement ponctuels en regard de l'ensemble des formes scéniques et, inversement, que leur relative dissémination, ou parcimonie, dans les pratiques ne fasse pas encore l'objet d'une attention appuyée dans l'histoire du théâtre.

La finalité de cette thèse n'est pas d'écrire l'histoire de la vidéo en direct sur scène – que par ailleurs certains auteurs (Dixon, Gieseke, Picon-Vallin, Salter, entre autres) ont commencé à documenter depuis une quinzaine d'années ; pas plus que notre objectif dans ce chapitre n'est de dresser une liste exhaustive des spectacles intégrant ce type de dispositif depuis son apparition sur les planches. En revanche, il nous semble indispensable d'insister sur l'inscription des usages de la vidéo en direct au théâtre dans une histoire des formes scéniques et de retracer par conséquent leur parcours à partir de quelques spectacles précurseurs. Ces quelques balises ponctuant les moments plus ou moins déterminants de l'histoire de la vidéo en direct au théâtre nous permettront non seulement de montrer qu'il ne s'agit pas d'un phénomène nouveau – quand bien même elle connaît un engouement sans pareil depuis les années 2000 –, mais également de mettre en lumière certains enjeux d'ordre esthétique, dramaturgique, proxémique, ou encore narratif, qui s'y rattachent.

Dans *Les écrans sur la scène*, Béatrice Picon-Vallin pose justement quelques repères de l'histoire des écrans sur la scène et mentionne notamment que les premiers procédés scéniques permettant la fabrication d'images sur scène remontent au XVII^e siècle (lanterne magique) avant de se développer progressivement au XIX^e siècle (Fantascope de Robertson¹¹⁶ et *Pepperghost* de John Henry Pepper) puis au XX^e siècle (« images d'origine chimique, puis électronique ») – un constat également souligné par Chris Salter¹¹⁷, Steve

world – particularly in the United States – was more obsessed with the sacredness of the performer and a stripped-down, poor-theater aesthetic not reliant on electronics. ». SALTER, Chris. *Entangled. Technology and the transformation of performance*. Cambridge (Mass.) : MIT Press, 2010, p. 126.

¹¹⁶ Voir SAUVAGE, Emmanuelle. « Les fantasmagories de Robertson : entre "spectacle instructif" et mystification ». Revue du Centre canadien d'études allemandes et européennes, vol 2, n° 1, décembre 2004. http://www.cceae.umontreal.ca/IMG/pdf/CEL_0102.pdf. Page consultée le 13 août 2013.

¹¹⁷ Dans une note de son ouvrage *Entangled. Technology and the transformation of performance*, Chris Salter fait même remonter les prémices de cette histoire des images projetées sur scène au Moyen-Âge, avec les travaux sur l'optique de Giovanni Battista della Porta (1535-1615) et à ceux d'Athanasius Kircher (1601-1680) consacrés à la lanterne magique : « Although the use of projected images has not been restricted to the West, its European origin rests in the use of crude projection devices dating back to the Middle Ages and later, to the

Dixon ou encore Greg Giesekam dans leurs ouvrages respectifs. Béatrice Picon-Vallin observe par ailleurs trois moments phares, charnières, dans l'apparition, le développement et l'intégration des images au théâtre au cours du siècle dernier : depuis l'introduction d'images de tous types (photos, dessins, ou encore titres), de films documentaires ou d'images cinématographiques sur scène dans les années 1920-1930 en Russie (Meyerhold) et en Allemagne (Piscator) (1), à l'émergence de la vidéo dans les années 1960 aux Etats-Unis (2) et, plus précisément, dans le milieu avant-gardiste des « spectacles-performances », et en Europe à travers notamment le travail (Laterna Magika et le Polyécran) de Josef Svoboda à Prague (3).¹¹⁸ C'est dans cette lignée que s'inscrit, bien sûr, l'introduction des images en direct sur scène et l'auteur ne manque pas de le souligner :

« Les révolutions techniques sont porteuses d'une nouvelle culture, et les rapports art-science modifient en profondeur les possibilités des créateurs et font se développer la figure de l'artiste savant – en tout cas les artistes côtoient de plus en plus techniciens et scientifiques. À la fin de notre siècle, les images scéniques projetées sur écran ou diffusées sur moniteur peuvent être filmées en direct et traitées par ordinateur pendant la représentation elle-même. Ces pratiques vont jusqu'à transformer considérablement les méthodes mêmes de création, faisant du spectacle de théâtre une œuvre de plus en plus mobile et ouverte, un *work in progress* constant. »¹¹⁹

Des progrès techniques déterminants

L'apparition de la vidéo en direct au théâtre est contemporaine voire concomitante à celle de l'art vidéo. Ses usages par les metteurs en scène et, plus globalement, par les artistes du spectacle vont se développer au fil des progrès techniques propres à chaque décennie et de la démocratisation du matériel qui s'y rattache. Les premiers essais de projections d'images

work of Italian Giovanni Battista della Porta and, most notably, the German Jesuit Athanasius Kircher's description of the magic lantern or *Laterna Magika*, an earlier predecessor to slide projection. (...) Kircher's magic lantern depicted a system constructed of either a parabolic or cylindrically shaped Mirror with an adjustable lens that could be used to reflect sunlight and thereby create an image on a surface. While these later nineteenth-century image machineries such as the *Laterna Magika* or Sciopticon, the Phantasmagoria, the Panorama, the Daguerreotype, the Diorama, Dissolving Views (...), the Tanagra device, and Edison's Kinetoscope, among many others, have thoroughly been documented by Western-driven archaeological and image science (...) histories of media, the technical, conceptual, and perceptual impact of projected images in a live performance context has gone relatively unexplored. ». SALTER. Chris. *Op. cit.*, p. 366.

¹¹⁸ « Au XX^e siècle, on peut (...) noter trois "pointes" dans l'histoire des relations de la scène et des écrans. (...) Les années vingt et trente, en Russie et en Allemagne ; les années soixante aux USA, avec le déferlement des spectacles "intermedias", comme les désigne alors Jonas Mekas, véritable "ouverture de la boîte de Pandore", et à Prague avec Josef Svoboda ; enfin les vingt dernières années du siècle, avec le développement de technologies de plus en plus pointues et les progrès de la vidéo. Il est dommage que le terme intermedia ait été remplacé par multimédia, car la première expression, qui continue d'ailleurs d'être utilisée par des chercheurs comme Jürgen E. Müller, paraît impliquer l'interaction profonde plutôt que l'éclatement spectatorial. ». PICON-VALLIN, Béatrice. « Hybridation spatiale, registre de présence ». *Les écrans sur la scène*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1997, pp. 14-15.

¹¹⁹ *Idem*, p. 17.

en direct par Poliéri et Svoboda au milieu des années 1960, sur lesquels nous reviendrons dans les pages qui suivent, ont été possibles grâce à l'utilisation de l'eidophore¹²⁰ – ancêtre du vidéoprojecteur –, conçu en 1943 par un chercheur suisse du nom de Fritz Fisher. Mais le matériel étant coûteux, il faudra attendre le début des années 1970 – quelques années après l'apparition et la commercialisation du Portapak de Sony en 1965 – pour voir se multiplier les expérimentations de vidéo en direct dans des performances théâtrales¹²¹. Au même titre, les années 1980 connaissent deux avancées techniques qui vont également permettre aux compagnies de théâtre telle que le Wooster Group d'élargir leur champ d'action en terme d'utilisation de la vidéo au théâtre. Comme le note Salter¹²², l'introduction de la caméra Sony Hi8 et du mixer Panasonic WJ-MX50¹²³, dans la deuxième moitié des années 1980, va permettre aux artistes d'utiliser la vidéo (en direct) avec plus de liberté – d'autant plus que le matériel est désormais facile d'utilisation et ne nécessite pas une grande expertise technique. Non seulement ils en font usage durant la représentation sur scène, mais également en amont du spectacle, comme outil d'enregistrement dans le processus de création. L'accélération des progrès techniques liés aux médias électroniques à partir des années 1990, et son corollaire, la démocratisation du matériel, ont incontestablement permis de voir s'élargir, dans les mêmes années, le spectre des usages de la vidéo (en direct entre autres) au théâtre. Le traitement des images en temps réel grâce à des systèmes informatiques de plus en plus stables et performants, la miniaturisation des caméras ou encore la diversité des dispositifs de diffusion participent incontestablement au développement des usages du direct sur scène.

¹²⁰ Voir Annexe 3.

¹²¹ « The proliferation of multimedia performances during the late '60s actually relied far more on the much older technology of film, and video would find its place in live performance later, during the 1970s and '80s. This was primarily because video shooting became portable and accessible in the mid-'60s, but video-editing equipment remained expensive and in the hands of professional companies, and it was not until the 1970s that more affordable, semi-professional three-quarter-inch tape-editing systems emerged. DIXON, Steve. *Digital Performance. A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge (Mass.) : MIT Press, 2007, p. 88.

¹²² « Similar to the manner in which the Portapak video camera in the late 1960s shifted the technical-aesthetic possibilities of an entire generation of artists, the ability to purchase a cheap, light Hi8 camcorder that was less sensitive to theatrical lighting color temperatures than its bulkier cousin the Portapak gave the [Wooster] group the ability to record their private working process in rehearsal. This recording of process thus enabled not only the re-review of rehearsals post hoc but more fundamentally, provided raw material for incorporation into the public mise-en-scène. (...) Like the artistic opportunities provided by prosumer video cameras, the introduction of video mixers to the consumer market in the late 1980s gave LeCompte and her collaborators the capacity to create seamless transitions between different types of material: from the live performer on-camera in the room to prerecorded images of the live performer or samplings of movies and other cultural desiderata. With these technical possibilities, LeCompte (and others) could work with video without being a technician herself, unlike earlier use, which required the video artist to be technician and artist simultaneously. » SALTER. Chris. *Op. cit.*, pp. 137-138.

¹²³ La caméra Sony Hi8 étant moins sensible à la lumière que le Portapak, elle restitue une image de meilleure qualité tandis que le mixer Panasonic WJ-MX50, permettant de mixer en direct plusieurs entrées vidéos simultanément, fait gagner en fluidité le passage entre les images et, plus globalement, les rapports entre les divers éléments de la représentation.

En effet, les années 1990¹²⁴ verront se développer, quant à elles, les technologies liées à l'informatique. Leur accessibilité grandissante sur le marché de consommation contribue largement à ce qu'un nombre toujours croissant d'artistes s'équipent et se prêtent, à leur tour, aux expérimentations. La diffusion naissante auprès du grand public de logiciels destinés au traitement d'image, les améliorations des cartes graphiques (meilleure résolution d'image), la stabilité toujours plus recherchée des processeurs, la miniaturisation des caméras, leur autonomie énergétique (caméras sans fil), l'apparition également d'Internet, participent, à partir du milieu des années 1990 jusqu'à aujourd'hui, à l'émulation technologique et façonnent grandement l'utilisation de l'image en direct sur scène. Les artistes ont en effet davantage de flexibilité pour pouvoir capter, traiter et diffuser des images en temps réel, pour jouer sur leurs textures, leur temporalité et leur spatialité internes, sur leurs dimensions (du micro au macroscopique), ou encore pour puiser en direct dans des banques d'images disponibles sur Internet des matériaux de la représentation (que ce soit en amont du spectacle, comme Robert Lepage le fait pour chacun de ses spectacles, ou pendant la représentation même, comme s'y prêtent les acteurs de John Jesurun dans le spectacle *Firefall* créé en 2009 à New York¹²⁵).

Dès lors, on peut légitimement penser que ce succès (dû non seulement à la variété mais également à la multiplication des recours à ce type de dispositif), puisse avoir tendance à gommer les premières expérimentations dans le domaine (donnant ainsi l'illusion de la nouveauté) et à stimuler les recherches théoriques (d'ordre historique, entre autres) sur le sujet, éclairant ainsi sous un nouvel angle cette histoire si « spécifique » des écrans sur la scène dans l'histoire du théâtre. Car, en effet, les usages de la vidéo – en direct ou non –, comme d'ailleurs de l'ensemble des technologies de l'image sur scène, s'inscrivent dans une histoire des formes scéniques et, par conséquent dans l'histoire théâtrale.

¹²⁴ Chris Salter souligne : « Going by a long litany of names such as audiovisual performance, real-time video, live cinema, performance cinema, and VJ culture, these multiple genres of screen-based performance were the result of two particular strains of technocultural development: (1) breakthroughs in digital computation, particularly the development of hardware and software components for the capture, processing, and manipulation of image and sound, and (2) the international rise of techno/club culture, which rapidly exploited such technologies. ». SALTER, Chris. *Op. cit.*, pp. 172. ; Voir aussi DIXON, Steve. *Op. cit.*, p. 88.

¹²⁵ Voir sur ce sujet : MARRANCA, Bonnie. « La performance comme design. La médiaturgie de *Firefall* de John Jesurun. ». *Le réel à l'épreuve des technologies*. (J. FERAL et E. PERROT, dir.). Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013, pp. 15-23.

1. Les précurseurs

1.1. Jacques Poliéri

C'est au scénographe et metteur en scène Jacques Poliéri que l'on doit les premiers essais, en 1964, de la vidéo en direct sur scène. Dans un spectacle intitulé *Gamme de 7*¹²⁶, présenté une première fois au théâtre Gérard Philippe à Saint-Denis (1964) puis au théâtre du Rond Point des Champs-Élysées à Paris en 1967, Poliéri introduit dans son dispositif la captation et la projection instantanées (grâce à un eidophore¹²⁷) d'images issues de la scène. *Gamme de 7* est un « ballet-spectacle » composé :

« d'une succession d'expressions plastiques et gestuelles constituant une sorte de "clavier" et reliant entre eux différents moyens d'expression du geste (expressions pures et expressions parlées) »¹²⁸ ; « les danseurs-mimes dessinent au sol ou construisent dans l'espace, à plusieurs ou en solos, des formes géométriques évoquant triangle, cercle ou spirale ; ils se livrent, d'un point à l'autre, à un véritable dialogues de gestes »¹²⁹.

Le dispositif scénique de ce spectacle¹³⁰, proposait huit espaces de jeu simultanés et un neuvième que constituait l'écran où étaient projetées (parfois en gros plan) des images de la scène (des danseurs-mimes) captées en direct¹³¹. Comme le souligne Michel Corvin (citant Poliéri) :

« La réalisation de diffusion instantanée d'images sur grand écran par eidophore était nouvelle en 1964 : cet instrument était à cette époque le seul télé-projecteur disponible qui "permet sur un écran de 6 à 8 mètres de base la projection d'une image électronique provenant de prises de vues vidéo en direct ou en différé" »¹³²

¹²⁶ « Vidéo ballet-spectacle » de Jacques Poliéri dont la musique est composée par Yannis Xenakis, la création gestuelle (mime et danse) par Maximilien Decroux (fils d'Étienne Decroux), la réalisation des images électroniques par Jean-Christophe Averty, le dispositif scénique par Paul Maymont et Jacques Poliéri. Informations disponibles à <http://maximilien.decroux.free.fr/index.php?rub=12>. Page consultée le 13 juillet 2011 ; voir aussi CORVIN Michel. *Jacques Poliéri, Une passion visionnaire*. Paris : Ed. A. Biro, 1998, pp. 224-225 (cahier photographique) ainsi que la partie « Une grande année » dans le même ouvrage, pp. 235-248.

¹²⁷ Voir annexe 3.

¹²⁸ CORVIN Michel. *Op. cit.*, p. 236. L'auteur précise que « par geste parlé il faut entendre mime, "le geste étant ramené au signe", tandis que le geste pur concerne le seul danseur ».

¹²⁹ *Idem*, p. 237.

¹³⁰ Voir le schéma présenté en annexe 4.

¹³¹ Voir les photos présentées en annexe 5. « En fond de salle les caméras électroniques filment les acteurs juchés sur les différents podiums et restituent leur image, agrandie, sur l'écran placé au-dessus du portique. ». CORVIN Michel. *Op. cit.*, p. 235.

¹³² *Idem*, p. 239.

L'enjeu de l'utilisation de l'image électronique dans *Gamme de 7* était avant tout d'ordre plastique, esthétique. Les corps en action y étaient montrés dans ce souci d'en restituer une dimension plastique (par le gros plan, le détail fait œuvre) mais également dans la perspective d'être eux-mêmes les composants d'un espace en mouvement, d'un espace dynamique. La préoccupation principale de Poliéri dans ce spectacle reposait sur sa « totalité rythmique »¹³³, sur la « construction mouvante des formes, des images et de l'espace lui-même »¹³⁴. Or cette capacité à dynamiser l'espace – souci qui hantait Poliéri depuis les années 1950 – et ainsi à décloisonner la scène conventionnelle (scène à l'italienne) était, d'après le metteur en scène, on ne peut mieux assumée par l'image électronique.

En effet, après avoir développé, au milieu des années 1950, la pensée d'un « théâtre kaléidoscopique »¹³⁵ – dont le fondement est le mouvement et selon lequel le décor, la musique ou le geste constitue le point de départ d'un spectacle –, Poliéri envisage en 1963 l'utilisation de l'image électronique comme le nouveau pivot de réalisations scéniques. Dans l'idée qui l'habite depuis les années 1950 de rompre non seulement avec le processus de création théâtrale traditionnel – fondé sur le devenir scénique d'un texte – mais aussi, d'un point de vue spatial, avec la perspective classique de la scène à l'italienne, Poliéri entend renouveler une pensée de l'espace théâtral en lui restituant sa dynamique et, par la même, en redynamisant la position des spectateurs¹³⁶. L'utilisation des projections d'images fixes et d'images animées constituait alors pour le scénographe l'un des moyens privilégiés pour que, comme Michel Corvin le souligne, « l'espace cesse d'être concept et devienne une sensation »¹³⁷. À partir de 1961-1962 (et bien qu'il faudra attendre 1964 et le spectacle *Gamme de 7* pour en voir la réalisation sur scène¹³⁸), il envisage le passage de l'image filmique à l'image électronique qui, d'après lui, présente des avantages considérables sans se limiter pour autant à son référent de base, c'est-à-dire, la télévision :

¹³³ *Idem*, p. 238.

¹³⁴ Jacques Poliéri cité par Michel Corvin. *Idem*, p. 239.

¹³⁵ Jaques Poliéri donne du Théâtre kaléidoscopique la définition suivante : « Des formes et des couleurs en mouvement tenant lieu de décor et entraînant dans leur rythme et leurs rondes les autres machines du spectacle. Rien ne nous empêche, dans ce même jeu, d'inverser et d'organiser le spectacle à partir de la musique, de la danse, du simple geste, et pourquoi pas, du texte. (...) Tous les éléments du spectacle sont mobiles ». POLIERI, Jaques. *Scénographie – Sémiographie*. Paris : Ed. Denoël, 1971, p. 18.

¹³⁶ Voir à ce sujet le chapitre qu'il consacre à « L'espace scénique nouveau ». POLIERI, Jaques. *Op. cit.*, pp. 33-41.

¹³⁷ CORVIN Michel. *Op. cit.*, p. 317.

¹³⁸ Voir le schéma du dispositif en annexe 4 et les photos en annexe 5. http://www.jacques-polieri.com/fr/_gamme_de_7_1964_1967. Page consultée le 12 juillet 2011.

« L'image électronique couvre un domaine beaucoup plus vaste que la télévision. C'est une nouvelle façon d'envisager le concept d'une action vue par un ou plusieurs observateurs, elle réalise le vieux rêve de l'homme, voir à distance. Elle ne serait donc qu'une nouvelle technique de télécommunication, comme l'ont été avant elle le téléphone puis la radio. Non, elle est plus. Il s'agit là d'un nouveau type de relais entre la scène et les spectateurs, en ce sens elle va peut-être conduire à une nouvelle forme de scénographie, un nouveau genre de spectacle tout en étant capable de diffuser à distance les formes traditionnelles du spectacle de manière plus ou moins parfaite. »¹³⁹

Ainsi Poliéri développe et met en œuvre, dès le début des années 1960, une pensée de la « scénographie de l'image électronique »¹⁴⁰ et définit les différents avantages de ce type d'images et ses apports à la mise en scène de spectacles, parmi lesquels :

- l'instantanéité des projections
- la projection électronique sur des écrans géants (l'emploi de l'éidophore permet la projection en direct ou en léger différé d'une image vidéo sur un écran de 8 à 10 m.)
- la possibilité de « franchir des distances mêmes considérables »
- la possible perception de plusieurs images simultanées (d'une même scène – principe cubiste : « fabriquer des vues différentes »¹⁴¹ – ou de différents endroits – principe d'ubiquité)
- le placement du spectateur à la place du réalisateur en régie
- la multiplication des écrans
- la variété de leur forme respective (forme des écrans)
- l'altération possible des images (« trucage électronique » ; « les possibilités de trucage et de mixage permettant la projection simultanée d'actions qui se déroulent en des lieux et des temps différents »¹⁴²)

Poliéri trouve dans l'image électronique – apparue, rappelons-le, au début des années 1960 –, un instrument des plus propices pour renouveler l'élaboration des scénographies et, par extension, une approche de l'espace théâtral qui, note Michel Corvin¹⁴³, obéit à une

¹³⁹ POLIERI, Jaques. *Op. cit.*, p. 109.

¹⁴⁰ Jacques Poliéri donne de la « scénographie de l'image électronique » la définition suivante : « Il s'agit d'un spectacle comportant des projections électroniques sur un ou plusieurs grands écrans, en couleur et en relief dès que la technique le permettra, dès maintenant envisageables en noir et blanc et en couleur. ». POLIERI, Jaques. *Op. cit.*, pp. 77-83.

¹⁴¹ *Idem*, p. 79.

¹⁴² Jacques Poliéri cité par Michel Corvin. CORVIN Michel. *Op. cit.*, p. 239.

¹⁴³ *Idem*, p. 310.

« ouverture polydimensionnelle de l'espace » permettant de « libérer l'imaginaire » des spectateurs.

« Le spectateur de Poliéri (...) est sans cesse en état d'alerte et en état de constituer sa perception ; tout bougeant, lui et le spectacle, il ne prend de ce dernier, à chaque instant, qu'une vue partielle ; faite de multiplicité simultanée des perceptions fugaces qu'il enregistre et qui, au bout du compte – c'est-à-dire de la représentation – organise le spectacle en une totalité propre à chacun. »¹⁴⁴

Poliéri dira d'ailleurs lui-même que :

« La mobilité de l'image et de la salle l'une vis-à-vis de l'autre donne lieu à une scénographie complexe, à laquelle les techniques électroniques ouvrent sans doute des perspectives étonnantes »¹⁴⁵

1.2. L'imaginaire du direct au théâtre

Bien que Poliéri soit le premier à réaliser un dispositif intégrant la vidéo en direct en 1964 pour le Ballet-spectacle *Gamme de 7*, l'imaginaire du direct¹⁴⁶ hante déjà certains metteurs en scène des années 1920, tel que l'Allemand Frederick Kiesler – dont Poliéri dira d'ailleurs s'être inspiré¹⁴⁷. En effet, avant même que la vidéo ne rende possible la restitution simultanée sur scène d'images issues du plateau ou du hors scène, Frederick Kiesler conçoit, pour le spectacle *R.U.R (Rossum's Universal Robots)* de Karel Capek, présenté à Berlin en 1922, un dispositif à base, entre autres, de miroirs lui permettant de faire apparaître l'image des acteurs alors dissimulés derrière la scène et de jouer sur la dimension de leur reflet comme avec le zoom d'une caméra. Comme l'explique Rose Lee Goldberg¹⁴⁸, c'est dans la mouvance

¹⁴⁴ *Idem.*, p. 129.

¹⁴⁵ POLIERI, Jaques. *Scénographie – Sémiographie*. Paris : Ed. Denoël, 1971, p. 83.

¹⁴⁶ Dans cette perspective, nous pourrions également remonter à la fin du 19^e siècle, en songeant aux fantasmagories de Henry Dircks, datant de 1862, qui inspirèrent John Henry Pepper dans la conception du *Pepper's ghost*. Lors d'une présentation publique, Dircks fit apparaître sur scène l'image spectrale d'un fantôme joué par un acteur dont la présence était dissimulée sous le plateau de scène. Pour ce faire, Dircks avait recours à un système d'éclairage et de plaques de verre orientées à 45 degrés sur la scène, de manière à réfléchir sur le plateau la présence de l'acteur dissimulé sans pour autant que la surface de réflexion soit visible par les spectateurs. Par ces jeux de réflexion, l'image apparaissant sur scène était des plus fantomatiques et l'illusion opérait. Voir illustration du dispositif en annexe 6.

¹⁴⁷ Entrevue avec Jacques Chancel, « Jacques Poliéri, scénographe », in *Radioscopie*, le 31 mars 1976. <http://www.ina.fr/media/entretiens/audio/PHD99227921/jacques-polieri-scenographe.fr.html>. Enregistrement sonore consulté en ligne le 13 juillet 2011

¹⁴⁸ GOLDBERG, Rose Lee. *La performance du futurisme à nos jours*. (C.-M. Diebold, trad.). Paris : Thames & Hudson, 2001, p. 114-115.

futuriste que Kiesler conçoit un dispositif cinétique et « présente l'esthétique suprême de "l'ère de la machine" » conformément à la dramaturgie développée par Capek dans son texte.

« Selon le texte même de *R.U.R.*, la fabrication d'êtres humains était la méthode la plus efficace pour favoriser l'avènement d'une société futuriste. L'inventeur, son laboratoire et l'usine destinée à produire des individus à la chaîne de même qu'un système de projection permettant au directeur de l'usine secrète de n'admettre que les "visiteurs désirables", tous ces éléments furent transposés par Kiesler dans une mise en scène cinétique. »¹⁴⁹

Kiesler utilise alors la projection cinématographique en vue de créer le décor et de recomposer l'espace scénique en une usine de travail. Les décors peints font place à des projections filmiques qui viennent dynamiser l'espace en y introduisant du mouvement. Un écran circulaire était alors utilisé pour la projection de films tournés dans une usine grâce à une caméra mobile, renforçant ainsi le mouvement dans le dispositif scénique, puisque la prise de vue, elle-même en mouvement – et non issue d'un point fixe – conférait cette mobilité dans l'image elle-même. Dixon¹⁵⁰, à la suite de Goldberg, souligne l'illusion dans laquelle les spectateurs étaient alors plongés lorsque le film était projeté, leur donnant l'impression que les acteurs, se déplaçant selon la même perspective que celle adoptée par le caméraman du film¹⁵¹. L'on peut en déduire que cet effort dans la mise en scène tendait, un tant soit peu, à créer chez le spectateur le sentiment que les acteurs étaient en immersion dans l'image... comme on peut d'ailleurs le voir dans un spectacle beaucoup plus récent de Robert Lepage, *Le Projet Andersen*, où les images sont projetées sur un écran concave dans lequel les personnages sur scène (interprétés par un acteur seul en scène) pénètrent et semblent ainsi « marcher dans l'image ».

Mais revenons un instant à l'endroit où l'imaginaire du direct fait son apparition dans ce spectacle de Kiesler. Celui-ci découpe, en effet, dans la toile de fond « une grande fenêtre carrée évoquant aujourd'hui un énorme écran de télévision » dit Goldberg qui précise, par ailleurs que :

¹⁴⁹ *Idem*, p. 115.

¹⁵⁰ DIXON, Steve. *Op. cit.*, p. 75.

¹⁵¹ « The circular film screen was used to back-project prerecorded film sequences of the robot factory workers. The use of a moving camera to film these sequences created an engaging illusion whereby "since the camera was walking into the interior of the factory...the audience had the impression that the actors on the stage walked into the perspective of the moving picture too." ». *Ibidem*.

« celui-ci se manœuvrait à l'aide d'une télécommande, de sorte que lorsque le directeur appuyait sur un bouton situé sur son bureau, "le panneau s'ouvrait et le public découvrait deux être humains, grâce à un dispositif de miroirs installé en coulisses qui réfléchissait leur image". Rapetissés par les miroirs, les personnages, qui voyaient l'usine de "l'extérieur", étaient autorisés à entrer et "le tout se refermait, passant de leur petite image projetée à eux-mêmes grandeur nature marchant sur la scène" »¹⁵²

Ainsi, le système privilégié par Kiesler permettait non seulement d'évoquer un dispositif de surveillance à distance (que la vidéosurveillance viendra concrétiser quelques décennies plus tard), mais également de montrer sur scène ce qui se trouvait, au même moment, sur le plateau mais hors de la vue (directe) des spectateurs¹⁵³.

Aujourd'hui, des metteurs en scène tels que Ivo Van Hove (*Le Misanthrope*, *Les Tragédies romaines*, etc.) ou Heiner Goebbels dans *Eraritjaritjaka* reprennent ce même principe grâce à la vidéo en direct. Ainsi, dans *Eraritjaritjaka*, les spectateurs voient sur l'écran que constitue le fond de scène l'image de l'acteur, André Wilms, filmé à l'intérieur d'une maison alors que celui se trouve de l'autre côté de la paroi, tandis que le spectateur des *Tragédies romaines* ou du *Misanthrope* ont accès, via les multiples moniteurs et écrans sur le plateau, aux images filmées en direct soit en coulisse, soit aux abords du théâtre. Pourtant, ce procédé (montrer aux spectateurs au-delà de ce à quoi ils ont accès directement) qui, en 2013, connaît encore un vif succès n'est pas récent. Si Kiesler l'avait imaginé et réalisé grâce à un dispositif composé de multiples miroirs, Josef Svoboda le concrétise pour la première fois en 1965 grâce à la vidéo en direct.

1.3. Josef Svoboda

En effet, un an après *Gamme de 7* de Poliéri, Josef Svoboda fait à son tour usage des projections en direct sur scène, dans une scénographie de l'opéra *Intolleranza* de Luigi Nono, mis en scène par Sarah Caldwell, et présenté dans sa seconde version¹⁵⁴ à l'Opera Group de

¹⁵² GOLDBERG, Rose Lee. *Op. cit.*, p. 115.

¹⁵³ « Kiesler began his career as a scenic designer in Vienna, during which time he developed the decor for Karel Capek's *R.U.R.*: an electro-mechanic installation with moving elements, film projections and a mirror installation allowing the audience to see what was going on behind the scenery. ». http://www.classic.archined.nl/news/9611/kiesler_eng.html. Page consultée le 12 mai 2011.

¹⁵⁴ Dans son ouvrage intitulé *Josef Svoboda*, Denis Bablet explique que la première version du spectacle avait été présentée en 1961 à la Biennale de Venise mais les projections initialement prévues (des films et des diapositives dont la fonction étaient de témoigner « des formes diverses d'intolérance et de racisme » et parmi lesquelles étaient présentes des images de camps de concentration ou encore des guerres d'Algérie et de Corée) n'avaient pu être intégrées au spectacle en raison de leur teneur politique. À la place, nous dit Bablet, seront substituées «

Boston, en 1965. Le livret¹⁵⁵, composé de textes de Brecht, Éluard, Sartre, Maïakovski, entres autres, retrace le périple d'un réfugié politique vers son pays d'origine, périple au cours duquel il fera l'objet de multiples formes d'intolérance et de racisme. Outre les accusations mensongères dont il sera victime, il sera également envoyé dans un camp de concentration, subira brutalités et torture infligées par une police zélée, avant de retrouver sa terre natale et d'y mourir dans une inondation.

Comme le souligne Denis Bablet, en dépit des faiblesses de sa mise en scène, ce spectacle mérite une attention particulière dans la mesure où :

« il introduit sur la scène une technique nouvelle susceptible de bouleverser le contenu des images et leur mode d'insertion : Svoboda continue [en effet] à recourir aux diapositives mais il substitue à l'image cinématographique celle que saisit et que transmet simultanément un réseau de télévision en circuit fermé. »¹⁵⁶

C'est grâce à la collaboration de l'Institut de Technologie du Massachusetts (*MIT*) et de la deuxième chaîne télévisée de Boston (*Channel Two of Boston Television*) que Svoboda conçoit un dispositif vidéo¹⁵⁷ lui permettant de diffuser en direct sur trois écrans disposés sur la scène (via trois eidophores) des images filmées également en direct depuis différents endroits¹⁵⁸. Certaines caméras sont en effet placées dans l'enceinte du théâtre (sur scène et dans la salle – permettant ainsi que soient filmés les acteurs et les spectateurs), tandis que d'autres caméras se situent dans des studios à l'extérieur du théâtre (l'un où sont captées textes, photographies et affiches, et l'autre, à quelques kilomètres du théâtre, où se trouve, entre autres, le chœur – dirigé à distance par le chef d'orchestre via un moniteur de télévision). Aussi, des caméras sont disposées dans la rue, aux abords du théâtre, où se

des projections abstraites du peintre Emilio Vedova ». BABLET, Denis. *Josef Svoboda*. Lausanne : L'Age d'Homme, 2004, p. 133.

¹⁵⁵ Voir CHARLASSIER, Gilles. « Intolleranza 1960. Action musicale de Luigi Nono ». *Anaclase, la musique au jour le jour*. <http://www.anaclase.com/chroniques/intolleranza-1960-intolerance-1960>. Page consultée le 8 juillet 2011 ainsi que BABLET, Denis. *Op. cit.*, p. 132-133.

¹⁵⁶ BABLET, Denis. *Idem.*, p. 133.

¹⁵⁷ Voir le schéma du dispositif d'*Intolleranza* en annexe 7.

¹⁵⁸ « We had three projection screens on stage. The center one showed filmed sequences related to the action on stage; at each side was a 4x6 meter screen that could receive live video images from two Eidophors – instruments that could project surprisingly large simultaneously televised images onto these large screens. We projected actions recorded at that very moment by cameras situated in a) two studios far from the theater, b) on a Boston street in front of the theater, c) in the audience, and d) on stage. In one of the studios we shot texts, photographs, and posters, and in the other, choruses and extras; in the audience, the spectators, and on stage, the actors. (...) This enormously complex setup enabled the choruses in the studios to sing in response to the baton of the conductor seen on the monitor, who was in fact a live conductor conducting the orchestra in the theater! ». SVOBODA, Josef. *The Secret of Theatrical Space*. New York : Applause Theatre Books, 1993, p. 79.

tiennent des manifestations contre le spectacle¹⁵⁹, manifestations alors emblématiques de cette intolérance que l'opéra de Nono dénonce et que les partis-pris de Svoboda affirment de manière explicite à travers le choix des images diffusées (tant dans leur contenu – images de guerres, de camps de concentration, de slogans racistes, de lynchage par le Ku Klux Klan –, que dans leur spécificité matérielle – les images d'archives côtoyant les images en direct). Dans ce cas précis, l'usage du direct en vue de montrer sur scène ces manifestations contre le spectacle, permet à Svoboda de confronter le présent (d'actualité) au passé, récent en 1965, tel un miroir renvoyant aux individus le spectre des fantômes de l'intolérance planant toujours sur eux en dépit des plaies encore ouvertes, en 1965, de l'histoire mondiale (Seconde guerre mondiale, guerre de Corée, guerre d'Algérie, ségrégation raciale aux Etats-Unis, etc.).

Grâce au dispositif, la fiction n'a de cesse d'intégrer des éléments issus du réel, à un point tel que la dissolution de leurs frontières respectives trouble grandement les spectateurs. Certains s'indignent même lorsque leur image est diffusée sur scène sous la forme d'un négatif de photographie (inversant ainsi le noir et le blanc dans l'image) et qu'ils se voient apparaître à l'écran en individus de couleur noire. Les images de leur indignation seront à leur tour diffusées en direct sur scène. À ce sujet Svoboda dira lui-même que :

« The chief significance of the system was to draw the Spectator unexpectedly and very intensely into the play (...) the camera in the audience panned the spectators and sent their image to the projection screens. People recognized themselves and were amused. At a certain point, however, we shifted the image from positive to negative; the audience on the screens suddenly appeared populated by blacks. Some spectators were indignant; and we again recorded their protest and projected it onto the screens. At one point we threw up the image of a live protest taking place in front of the theater. The subject of intolerance dealt with in the opera, and the intolerance in the live context in which we presented it, were suddenly confronted. What was fiction and what was truth? In its total composition, this experiment has not been superseded, as far as I know. »¹⁶⁰

L'on voit bien ici que le dispositif de vidéo en direct permet de pourvoir les écrans d'une double fonction : celle d'être un seuil et celle d'être un œil de et dans la représentation. Seuil d'abord en terme d'espace, puisqu'il permet la diffusion en direct d'images saisies hors de l'espace scénique et hors du théâtre lui-même (le chœur, et les manifestations devant le théâtre) ; mais aussi seuil entre passé historique, présent d'actualité et « maintenant » de la

¹⁵⁹ « Cameras captured images of (real-life) racist demonstrators against the opera, who were marching outside the theatre with placards denouncing Jews and Communists and demanding that mixed schools be closed and black people be sent back to Africa. ». GIESEKAM, Greg. *Staging the screen. The use of film and video in theatre*. New York : Palgrave MacMillan, 2007, p. 57.

¹⁶⁰ SVOBODA, Josef. *The Secret of Theatrical Space. Op. cit.*, p. 79.

représentation – *nunc* – (images d'archives, manifestations en même temps que la représentation, et moment vécu par les spectateurs dans la salle) ; seuil encore entre réalité et fiction dans la mesure où les éléments du réel intégrés dans la composition scénique structurent la représentation de la fable et dynamisent sa progression ; enfin, le dispositif semble aussi mettre en avant l'idée que les écrans se font seuils entre la représentation et la re-présentation d'éléments visuels issus du réel, quand bien même ceux-ci finissent par être absorbés par la représentation scénique dans son ensemble.

Par ailleurs, ces écrans constituent également un œil de et dans la représentation, un œil qui voit et renvoie instantanément au public sa propre image (au sens propre comme au sens figuré) ou encore son reflet altéré (lorsque sont inversées les couleurs dans l'image). Un œil qui, ici, fait concrètement du spectateur ce fameux « regardant regardé » qu'évoque Didi-Huberman lorsqu'il s'interroge : « quand nous voyons ce qui est devant nous, pourquoi quelque chose d'autre toujours nous regarde, à imposer un *dans*, un *dedans* ? »¹⁶¹

Dès lors, l'on s'aperçoit que, dès 1965, non seulement la vidéo en direct entre en scène, mais également que le traitement des images en temps réel (le fait que l'image filmée apparaisse sous la forme d'un négatif) fait l'objet des expérimentations de Svoboda. Celui-ci dit d'ailleurs travailler avec la vidéo comme le sculpteur travaille la pierre ou le bronze¹⁶² et, par conséquent, se doit de connaître son matériau pour pouvoir y puiser les ressources expressives et utiliser ses spécificités au service d'une densité dramaturgique et d'une composition plastique de l'espace (rappelons que Svoboda se définit lui-même comme étant « 100 % architecte et 50 % metteur en scène »¹⁶³).

En effet, les partis-pris de Svoboda dans *Intolleranza* démontrent son souci proprement esthétique de créer un « espace dramatique absolument libre » en « [reliant] trois théâtres ensemble »¹⁶⁴. Cette émancipation du scénographe par rapport aux règles traditionnelles de la fabrique théâtrale – du moins à l'époque – (qui confine la représentation dans l'enceinte du théâtre) est directement liée à ses recherches sur l'espace scénique, concevant celui-ci non

¹⁶¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit, 2004, p. 10.

¹⁶² « When a Renaissance artist sculpted a statue, perhaps an equestrian statue, he did it one way with sandstone, another way with marble. He couldn't achieve the postures and movements with marble that he could with bronze. He had to be in command of his material. If I'm going to use television technology, I have to become as familiar with it as with sandstone or marble. ». SVOBODA, Josef. *Op. cit.*, p. 79.

¹⁶³ SVOBODA, Josef. « Psychoplastique de l'espace dramatique. Entretien avec Josef Svoboda et Milena Honzikova ». *Les écrans sur la scène*, B. PICON-VALLIN (dir.). Lausanne : L'Age d'Homme, 1998, p. 301.

¹⁶⁴ *Idem*, p. 298.

comme un décor, mais comme une matière dramatique, c'est-à-dire un matériau malléable capable d'être porteur d'actions, prenant en charge un discours qui renforce les enjeux dramaturgiques d'une œuvre. C'est sur cette conception éminemment plastique de l'espace de représentation, qui s'apparenterait presque à une matière vivante et, sans aucun doute, à un écrin transformable et dynamique à souhait que Svoboda développe l'ensemble de sa pratique et, en l'occurrence, le dispositif de *Intolleranza*.

Mais l'enjeu plastique dans la conception scénographique d'*Intolleranza* ne saurait écarter celui éminemment politique qui l'accompagne et qui ne va pas sans rappeler la démarche, quarante ans plus tôt, d'Erwin Piscator (qui souhaitait, par l'entremise de films documentaires et d'images d'archives introduire du réel dans la représentation). Arrêtons-nous un instant sur cette influence du travail de Piscator, de son théâtre épique¹⁶⁵, et, plus précisément, sur ce désir d'introduire « du réel » dans la représentation théâtrale. Car, comme nous l'avons vu dans notre premier chapitre, le direct a toujours entretenu des rapports aussi privilégiés que paradoxaux avec la restitution du réel.

Si, au cours des années 1920, Piscator utilisait des images d'archives et des films documentaires dans ses spectacles c'était, comme le soulignent Maria Piscator et Jean-Michel Palmier, dans le but « d'ouvrir la scène », trop marquée à son goût par « le théâtre classique et les artifices de la mise en scène traditionnelle ». Il s'agissait alors de donner à voir « autre chose autrement », c'est-à-dire de montrer la réalité du monde (et de la guerre) sur scène, de la « dramatiser » afin de mettre en perspective les destins individuels et le destin collectif et, ainsi, établir un lien direct entre l'individu et l'histoire. Piscator entendait créer grâce à cela un théâtre qui concerne le peuple, qui tende à la prise de conscience en favorisant la participation active des spectateurs – l'enjeu étant de « modifier fondamentalement le rapport du spectateur à la scène »¹⁶⁶. Or, l'utilisation des technologies disponibles à son époque, lui permettait « d'exprimer le monde moderne »¹⁶⁷ dans une institution théâtrale trop poussiéreuse. Il faut lire cette « expression du monde moderne » à la fois en termes plastiques,

¹⁶⁵ « Le théâtre épique signifie le primat de l'intellect sur l'émotion, des idées sur les illusions. Le théâtre épique signifie aussi que la réalité surgit sur la scène, non plus la simple intrigue sentimentale, la vie privée, mais la vie tout court, le monde social et historique dans sa complexité, sa violence, sa dureté. Le théâtre épique ne se berce plus d'illusions, il contribue à la dénonciation, à la critique, à l'analyse des faits. Il ne signifie pas seulement une autre conception du théâtre, mais aussi du monde : à savoir que celui-ci est montré comme transformable. » Erwin Piscator cité in PISCATOR Maria et Jean-Michel PALMIER. *Piscator et le théâtre politique*. Paris : Payot, 1983, p. 153.

¹⁶⁶ *Idem*, 158.

¹⁶⁷ *Idem*, p. 159.

liée à l'esthétique du théâtre, mais également en termes sociopolitiques, liée à la condition de l'homme moderne. Ainsi en est-il des jeux d'éclairage qui « permet[tent] de créer une nouvelle plastique » en plus de *mettre en lumière*, au sens propre des termes, la réalité des faits sociaux ; tout comme du cinéma qui, quant à lui, « permet, plus qu'aucun autre procédé, de montrer l'interdépendance du destin individuel et des facteurs sociaux. »¹⁶⁸. C'est par ce biais que Piscator introduisait des fragments de réalité sur scène (documents montrant guerre, cadavres, mutilations, ruines, etc.) et ainsi interpellait directement la conscience des spectateurs.

On l'a vu, dans *Intolleranza Svoboda* reprend également le principe des projections d'images d'archives (camps de concentration, guerre d'Algérie, exactions perpétrées par le Klu Klux Klan, etc.) comme le faisait Piscator, mais le réel qu'il introduit sur scène ne se limite pas seulement à ces traces d'un *ça-a-été*, pour reprendre l'expression de Barthes¹⁶⁹. Celles-ci sont, en effet, contrebalancées par la restitution d'un *c'est en train d'advenir*, c'est-à-dire d'une réalité déplacée spatialement dans l'enceinte du théâtre (via la captation et la diffusion en direct) et non temporellement (il n'est plus question de voir seulement du passé injecté dans du présent mais de voir aussi du présent, de l'actualité, injecté dans du présent – celui de la représentation).

De cette manière, les images en direct convoquent ici un autre régime de représentation qui ne relève pas de la mise en scène du réel – bien que les images des manifestations contribuent à la mise en scène du spectacle –, pas encore de la trace (comme le sont les images d'archives) mais de la manifestation du réel dans son *actualité* encore brute. Or cette irruption du réel dans la représentation ne va pas sans rappeler cette pierre dans la main du *David* de Michel-Ange (pierre laissée à l'état brut dans la sculpture) ou encore ce « pan ! »¹⁷⁰ qui, dans *À la recherche du temps perdu* de Proust, terrasse Bergotte devant *La vue de Delft* de Vermeer et que Daniel Bounoux¹⁷¹ prend en exemples pour expliciter ces « effleurements de la matière (...) au creux de la représentation »¹⁷² définissant une « présence réelle », et traduisant un glissement de l'icône à l'indice dans l'œuvre. L'effondrement

¹⁶⁸ *Idem*, p. 157.

¹⁶⁹ BARTHES, Roland. *La chambre claire*. Paris : Gallimard, 1980.

¹⁷⁰ « Ce coup, *pan !*, qui troue littéralement la vue éclate comme une irruption primaire et inarticulable de couleur, une coulée de réel dans l'image, un petit monochrome qu'il serait hasardeux d'interpréter comme un mur (...) ». BOUGNOUX, Daniel. *La crise de la représentation*. Paris : La découverte, 2006, p. 19

¹⁷¹ *Idem*, pp. 18-19.

¹⁷² *Ibidem*, p. 19.

symbolique qui, d'après Bougnoux, en résulte explique alors d'autant mieux l'outrage ressenti par certains spectateurs, ne parvenant plus à distinguer le cadre de la représentation, c'est-à-dire la frontière entre la réalité et la fiction, tel que le relate Svoboda¹⁷³. Si les images en direct ont ici une teneur performative de par leur valeur indicielle du réel, leur confrontation à un autre régime de représentation (celui de la fable, celui des images d'archives) semble en décupler les effets précisément parce que la coprésence de ces deux régimes détermine leurs limites respectives mais, dans le même temps, permet que celles-ci soit transgressées.

Par ailleurs, la confrontation de ces différents régimes de représentation invite d'autant plus les spectateurs à réagir qu'il leur offre une perspective bidirectionnelle sur le passé historique et le présent de l'actualité, l'un étant percevable à partir de l'autre. Svoboda fait ici entrer la modernité télévisuelle et sa rhétorique de l'actualité¹⁷⁴ non seulement dans la représentation théâtrale, à l'instar de Piscator qui entendait utiliser les technologies de son époque (et notamment le cinéma) pour « ouvrir la scène », mais également dans une lecture événementielle de l'histoire. Ainsi l'introduction du réel dans *Intolleranza* repose aussi sur les ressorts du langage télévisuel à tel point qu'il fait dire à Chris Salter que l'opéra finit par donner l'impression de s'apparenter à un programme télévisé :

« One of the most riveting uses of the technology was the possibility to turn the live TV cameras onto protesting crowds outside of the opera house and project 5 m x 6 m images with the aid of powerfull black-and-white *Eidophor* video projectors. In essence, this use of live documentary footage, what Svoboda termed "TV from the City", shifted the entire form of the opera from a historically constrained artwork to the feeling of a live TV broadcast. »¹⁷⁵

Pourtant, la démarche de Svoboda dans *Intolleranza* s'inscrit dans le sillage d'expérimentations antérieures liées à la volonté d'introduire sur scène la projection cinématographique ou, pour reprendre les termes de Meyerhold lui-même, d'insuffler un mouvement de « cinéfication du théâtre ». Pour des raisons politiques plus qu'esthétiques¹⁷⁶,

¹⁷³ SVOBODA, Josef. *The Secret of Theatrical Space*. Loc. cit., p. 79.

¹⁷⁴ Une rhétorique que Greg Giesekam ne manque pas de souligner : « the technology allowed [Svoboda] to bring the sense of immediacy that comes with 'live' reporting on television. (...) Svoboda used television's association with actuality reporting to make an opera set in Algeria directly relevant to its American audience. » GIESEKAM, Greg. *Op. cit.*, p. 58.

¹⁷⁵ SALTER, Chris. *Op. cit.*, p. 127.

¹⁷⁶ Salter note que : « "The Constructivist introduces the cinema screen into his installation System so that the director can use it to enhance the propaganda aspect of the play," wrote Meyerhold in 1923. Meyerhold's desire for what he termed a *cinéfication* of the theater was undoubtedly linked to the revolutionary hopes that he and the larger Soviet avant-garde had in the moving image's power and persuasion to connect to the proletarian masses—the same persuasion that would later be so forcefully rendered in Eisenstein's films like *Strike!* and

cette cinéfication du théâtre a en effet été encouragée par Meyerhold et Eisenstein qui collaborèrent ensemble entre 1920 et 1924. Durant cette période, Eisenstein s'appliqua notamment à développer « un théâtre des attractions » à partir duquel il développa sa conception du « montage d'attractions ». D'après lui,

« est attraction [...] tout moment agressif du théâtre, c'est-à-dire tout élément de celui-ci soumettant le spectateur à une action sensorielle ou psychique vérifiée au moyen de l'expérience et calculée mathématiquement pour produire chez le spectateur certains chocs émotionnels qui à leur tour, une fois réunis, conditionnent seuls la possibilité de percevoir l'aspect idéologique du spectacle, sa conclusion idéologique finale. »¹⁷⁷.

Son expérience auprès de Meyerhold amena Eisenstein à mettre en scène, en 1923, une pièce d'Ostrovski *Le Sage* (ou *Un homme sage*) pour laquelle il tourna justement son premier montage d'attractions (*Le journal de Gloumov*) qu'il intégra par la suite dans la représentation de la pièce. Ce mouvement de cinéfication du théâtre sera par la suite suivi par des metteurs en scène tels que Kiesler, chez qui la construction dramatique du spectacle fera intervenir le montage d'attractions d'Eisenstein, Piscator dans sa conception du théâtre documentaire¹⁷⁸, mais également au début des années 1940 aux États-Unis par R. E. Jones¹⁷⁹ dans sa définition d'un « Théâtre du Futur », avant d'être poursuivi par Svoboda¹⁸⁰ dans sa scénographie de l'opéra *Intolleranza*.

Potemkin and Dziga Vertov's 1929 poetic tribute to the nascent industrial modernism of the twentieth century, *The Man With the Movie Camera*. » SALTER, Chris. *Op. cit.*, p. 144.

¹⁷⁷ Sergei Eisenstein. *Le montage des attractions* (1923), cité par Jacques AUMONT dans son cours de cinéma « S.M. Eisenstein. Le "montage d'attractions" » : http://www.dailymotion.com/video/xb6cq8_cours-de-cinema-s-m-eisenstein-le-m_shortfilms. Page consultée le 21 juin 2011.

¹⁷⁸ Comme le souligne Giesekeam, « Piscator argued that the dominant literary drama, with its focus on the individual, could not capture the range of social, economic and ideological forces that shape human behaviour. Film could transcend the individual and demonstrate how the stage action typified a larger historical moment, sometimes highlighting contradictions between the characters' outlook and the movement of society around them. » GIESEKAM, Greg. *Op. cit.*, p. 24 + p. 40.

¹⁷⁹ À propos de Robert Edmond Jones, Dixon souligne : « Jones's vision, which he first discussed in a contribution to the *Encyclopaedia Britannica* in 1929 entitled "Theory of Modern Production," was the fusion of theater and cinema. "In the simultaneous use of the living actor and the talking picture," he wrote, "there lies a wholly new theatrical art, an art whose possibilities are as infinite as those of speech itself. He argued that film offered a resolution of the theater dramatists' problem of how to express effectively the inward reality and subconscious of their characters, since film offered "a direct expression of thought before thought becomes articulate . . . the moving picture is thought made visible." In his "theater of the future," the live actor would thus represent the character's outer self and the screen imagery the inner world of imagination, subconscious, and dream: "the two worlds that together make up the world we live in. » DIXON, Steve. *Op. cit.*, p. 80.

¹⁸⁰ Voir notamment le chapitre 4 « Multimedia Theater, 1911-1959 de l'ouvrage *Digital Performance* dans lequel Steve Dixon retrace la filiation Kiesler – Piscator – R.E. Jones – Svoboda. DIXON, Steve. *Op. cit.*, pp. 73-85. Greg Giesekeam inscrit également le travail de Svoboda dans la lignée de Piscator (et sous l'influence de Craig et Appia) dans le chapitre qu'il consacre au scénographe tchèque dans son ouvrage (« Polyscenicity : Josef Svoboda and Laterna Magika », GIESEKAM, Greg. *Op. cit.*, pp. 51-71 et plus particulièrement les pages 52-53). Notons que Giesekeam mentionne un autre metteur en scène en la personne d'Emil Burian, dont le travail – et plus précisément son utilisation, en 1936, d'un dispositif de projection filmique appelé « theatograph » dans sa mise en scène de *L'éveil du printemps* de Wedekind –, a été influencé par la démarche de Piscator avant

Il est intéressant de noter que, dans son ouvrage, Gieseckam identifie trois grands axes motivant l'utilisation de procédés cinématographiques et notamment l'incorporation de films sur scène dans la première partie du 20^e siècle¹⁸¹ : introduire dans la représentation des personnages ou des paysages en vue de créer, par la confrontation du réel sur scène et du virtuel à l'écran, un numéro, une « attraction » au sens où Eisenstein l'entend ; introduire par des projections de films, la réalité du monde extérieur dans la fiction en vue de mettre en avant les mécanismes sociopolitiques qui régissent le monde (Piscator) ; introduire sur scène la possibilité de représenter, par des projections de films, la subjectivité des personnages, leurs rêves, leurs pensées, etc. (Svoboda¹⁸²). Si ces perspectives sont, encore aujourd'hui, au cœur des usages d'images filmiques ou vidéographiques au théâtre, il est néanmoins indispensable de considérer que le dernier tiers du 20^e siècle va, avec l'apparition de la vidéo, être largement imprégné d'un courant artistique issu, cette fois-ci, des arts performatifs

2. Les années 1970

2.1. Dans la mouvance du courant *intermedia*

En effet, Greg Gieseckam¹⁸³, Chris Salter ou encore Steve Dixon soulignent chacun, dans leurs ouvrages respectifs – et en se référant à des écrits plus anciens comme ceux de Mickael

d'influencer celle de Svoboda. GIESEKAM, Greg. *Op. cit.*, p. 24 + pp. 51-52.

¹⁸¹ « Three main lines of development emerge in this period. The first is aptly described by Eisenstein's phrase 'theatre of attractions': here film's ability to introduce other characters and places helps create moments of fantasy or transformation, where the collision between the 'real' world of the stage and the 'magic' world of film becomes an attraction in its own right. By contrast, the second approach employs film's apparent capacity to show 'reality' to introduce aspects of the outside world into the 'artificial' world of the stage, often in a didactic manner, as in Piscator's work. The third uses film to suggest something of the subjective experience of onstage characters, as depictions of characters' dreams or fantasies appear or rhetorical devices such as close-ups or flashbacks are employed. ». GIESEKAM, Greg. *Op. cit.*, p. 24.

¹⁸² D'après Gieseckam, au sein de la Laterna Magika, Svoboda « employed film more for dramatic narrative than Piscator, and utilised film to reveal the subjective experience of characters, either through explanatory inserts such as flashbacks, dreams and close-ups, or through using the camera for two-shot sequences or POV (point of view) shots. ». *Idem*, p. 53.

¹⁸³ « The late 1950s saw the rise of Happenings and the emergence of the Fluxus Group as two key influences on the shape of 1960s intermedial activity. Figures such as Cage, Allan Kaprow, Dick Higgins, George Brecht, Nam June Paik, Carolee Schneemann, Yvonne Rainer, Wolf Vostell, and many others, experimented, theorised and argued with each other about how to break down barriers between art and daily life and between different art-forms. Happenings and Fluxus events celebrated hybridity and collagism, with actions, sound, text, visual images and film often layered against each other, and with barriers between performers and audiences broken down in diverse ways, whether through surrounding them on all sides with activity, having them move between different spaces, or giving them actions to perform. Higgins coined the term 'intermedia' to describe such types of activity in 1965. The arts moved out of galleries, theatres and cinemas into cafes, lofts and train stations. As new relationships were explored between art-forms, artists and spectators, formal experiment and processes were often privileged over semantic concerns and the production of finished commodities. Multiplicity and

Kirby¹⁸⁴, Gene Youngblood¹⁸⁵ ou encore Richard Kostelanetz¹⁸⁶ –, que les spectacles et performances des années 1960 et 1970 ont fortement été influencées par le courant *Intermedia* défini par Dick Higgins en 1965¹⁸⁷. Outre le fait d'interroger les rapports proxémiques (et notamment le dispositif frontal) entre performance et spectateurs en explorant différentes configurations spatiales et en investissant des lieux différents des institutions (musées, théâtres, etc.), l'enjeu du courant *intermedia* était pour les artistes, d'une part, de remettre en question les frontières entre l'art et la vie quotidienne et, d'autre part, de mettre en crise celles qui séparent *a priori* les différentes formes artistiques au sein d'une même œuvre en vue de les faire fusionner et de repenser les rapports à la représentation. Comme le note Salter, d'après Rose Lee Goldberg, il s'agissait pour les artistes de faire du plateau un laboratoire d'expérimentations visuelles et perceptuelles (« to "turn the stage into a laboratory for visual and perceptual experiments" »)¹⁸⁸. Dès lors, l'on comprend bien que la pierre angulaire des spectacles (ou performances) *intermedia* est précisément leur hybridité intrinsèque liée à la contamination des formes artistiques et des médiums qu'ils convoquent¹⁸⁹. Une hybridité qui fait d'ailleurs dire à Gene Youngblood dans la définition qu'il donne du théâtre *intermedia*¹⁹⁰, que les spectacles qui en sont issus ne sont pas réductibles à un genre artistique en particulier, et ce, en dépit du fait qu'ils en convoquent certains aspects :

simultaneity were catchwords, as events were built around alogical juxtapositions and structures that rejected coherent narratives and self-reflexively played off representational conventions, especially those of media such as film and television. ». *Idem*, p. 73-74.

¹⁸⁴ KIRBY, Michael. « The Use of Film in the New Theatre ». *The Tulane Drama Review*. Autumn 1966, pp. 49-61.

¹⁸⁵ YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. New York : P. Dutton & Co., 1970. Ouvrage disponible en ligne : http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF_ExpandedCinema/book.pdf.

¹⁸⁶ KOSTELANETZ, Richard. *Theater of Mixed Means : An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and Other Mixed-Means Performances*. New York : Dial Press, 1968.

¹⁸⁷ Le concept d'*Intermedia* a été introduit en 1965-66 par Dick Higgins, dans un texte intitulé *Statement on Intermedia*. Voir également HIGGINS, Dick, DREYFUS Charles et Jacques DONGUY. « Dick Higgins 1938-1998 : *intermedia* », *Inter : art actuel*, n° 73, 1999, pp. 32-52.

¹⁸⁸ GOLDBERG, Rose Lee. *Performance : Live Art Since the 1960's*. New York : Harry Abrams, 1998, p. 22. Cité par Chris SALTER, *op. cit.*, p. 57.

¹⁸⁹ Dick Higgins distingue les performances *mixed-media*, dans lesquelles des médiums différents ou des composants hétérogènes, issus de différents arts (texte et musique par exemple) sont réunis mais ne perdent pas leur « identité » respective, des performances *intermedia*, dans lesquelles les médiums fusionnent et se redéfinissent mutuellement : « Le terme [d'*intermedia*] fut utilisé par d'autres au fil du temps. Il était aussi fréquemment confondu avec le terme « *mixed media* », dont je comprends qu'il désigne n'importe quel travail dans lequel il y a présence des éléments musicaux et textuels - mais où chacun sait quel élément est le musical et quel est le textuel. La même chose se passe avec « visuel + textuel ». Les éléments gardent leur identité et ne fusionnent pas. ». HIGGINS, Dick, *et al.*, *Op. cit.* p. 37.

¹⁹⁰ Parmi les artistes cités par Youngblood sont présents : Carolee Schneemann, The Once Group, John Cage, Ronald Nameth, Robert Whitman, Aldo Tambellini, Wolf Vostell, entre autres. Nous pouvons penser également à Laurie Anderson, Robert Wilson, etc.

« In intermedia theatre, the traditional distinctions between what is genuinely "theatrical" as opposed to what is purely "cinematic" are no longer of concern. Although intermedia theatre draws individually from theatre and cinema, in the final analysis it is neither. Whatever divisions may exist between the two media are not necessarily "bridged," but rather are orchestrated as harmonic opposites in an overall synaesthetic experience. Intermedia theatre is not a "play" or a "movie"; and although it contains elements of both, even those elements are not representative of the respective traditional genres: the film experience, for example, is not necessarily a projection of light and shadow on a screen at the end of a room, nor is the theatrical experience contained on a proscenium stage, or even dependent upon "actors" playing to an "audience." »¹⁹¹

Cette conjugaison de matériaux hétérogènes (son, images, vidéos, films, actions, textes, textures, etc.) issus de champs artistiques variés (musique, cinéma, vidéo, théâtre, littérature, architecture, peinture, sculpture, etc.), la nature de leurs relations, ainsi que leur impact les uns sur les autres – leur transformation mutuelle dans la rencontre –, font donc œuvre et tendent à mettre en procès les formes traditionnelles de la représentation (en l'occurrence théâtrale).

La mouvance intermédiaire qui gagna les formes scéniques dans les années 1970 a permis, d'après Salter, d'actualiser et de perfectionner, grâce à des outils et à des techniques plus élaborés, les expérimentations théâtrales de pionniers en matière d'images au théâtre, et parmi lesquels figure, entre autres, Piscator¹⁹²; mais elle a également permis de voir apparaître toute une génération d'artistes davantage préoccupés par la dimension formelle de la représentation théâtrale que par le devenir scénique des textes, reléguant ainsi le verbe derrière le langage des images (visuelles et sonores)¹⁹³ en vue d'explorer différentes voies perceptuelles derrière la diversité des modes de perception. Une génération d'artistes qui, pour Bonnie Marranca, façonne au cours des années 1970 (dans le milieu avant-gardiste new

¹⁹¹ Youngblood, Gene, *Expanded Cinema*, New York, P. Dutton & Co., 1970, p. 365. Chris Salter y fait allusion dans son ouvrage (SALTER, Chris. *Op. cit.*, p. 156).

¹⁹² « Dancers, experimental musicians, writers, visual artists, and adventuresome theater/performance artists began to rediscover the techniques that Piscator, the Dadaists, and now the Czechs had already brought or were bringing to a level of dramaturgical and technical sophistication decades earlier. ». SALTER, Chris. *Op. cit.*, p. 154.

¹⁹³ Comme le souligne Steve Dixon : « The three decades from 1970 was a period of theatrical experimentation that elevated the visual over the verbal, and for Bruce King, "the use of media technology (film, video, sophisticated sound equipment) has become a hallmark of experimental theater." »⁶⁴ The vast majority of the period's most celebrated performance artists, theater groups, and directors created work incorporating film or video. An indicative but by no means comprehensive list includes Richard Foreman, Robert Wilson, Peter Brook, The Wooster Group, Jan Fabre, IOU, Robert Lepage, Forced Entertainment, Tim Miller, Mabou Mines, Station House Opera, Laurie Anderson, Meredith Monk, Ping Chong, Peter Sellars, Linda Montano, Squat Theater, Lee Breuer, John Jesurun, George Coates, Blast Theory, Joan Jonas, Moving Being, Gob Squad, Forkbeard Fantasy, Desperate Optimists, Meredith Monk, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, La Fura Dels Baus, Guillermo Gomez-Pena, and Rachel Rosenthal. ». DIXON, Steve. *Op. cit.*, p. 104.

yorkais) un nouveau genre théâtral qu'elle désigne par l'expression de « Theatre of images » et dont les figures phares, d'après elle, sont Robert Wilson, Richard Foreman ou encore Lee Breuer :

« Extra-theatrical influences have had a (...) formative impact. Cagney aesthetics, new dance, popular cultural forms, painting, sculpture and the cinema are important forces that have shaped the Theatre of Images. It is also logical that America, a highly technological society dominated by aural and visual stimuli, should produce this kind of theatre created, almost exclusively, by a generation of artists who grew up with television and movies. »¹⁹⁴

Ainsi, au cours des années 1960, les Etats-Unis – plus précisément les villes de New York et de San Francisco –, l'Europe et l'Asie – notamment le Japon –, vont voir apparaître des performances d'un nouvel ordre où l'intégration des technologies de l'image et du son, sera au cœur des dispositifs. Comme le note Salter, il ne s'agira plus de « mécaniser » la scène, la performance, mais de la « médiatiser », dans le sens d'y incorporer des médias audio-visuels :

« Artists and designers sought the use of digital imaging and acoustic technologies to *mediate* performance rather than *mechanize* it. From North America to Europe and Asia, the number of experimental performance events and even popular Broadway-like entertainments incorporating electronic imaging and acoustic technologies became the rule, rather than the exception. »¹⁹⁵

2.2. Premières expérimentations de la vidéo en direct aux États-Unis

Dans son ouvrage *Entangled. Technology and the transformation of performance*¹⁹⁶, Chris Salter évoque les premiers usages de la vidéo en direct au théâtre qui s'amorcent aux États-Unis au début des années 1970. Il met notamment en lumière l'évolution de ce que l'on pourrait appeler les vidéo performances (liées davantage à l'art vidéo) aux performances intégrant de la vidéo¹⁹⁷ (en direct et/ou en différé) (dans lesquelles la dimension spectaculaire

¹⁹⁴ MARRANCA, Bonnie. *The Theatre of images*. New York : PAJ, 1977, p. xi.

¹⁹⁵ SALTER, Chris. *Op. cit.*, p. 66.

¹⁹⁶ Voir notamment le chapitre 4 : « The Projected Image : Video, Film, and the Performative » dans SALTER, Chris. *Op. cit.*, pp. 113-179.

¹⁹⁷ « In the late 1960s and 1970s, dozens of artists as varied as Vito Acconci, Bruce Nauman, Dara Birnbaum, Joan Jonas, Peter Camous, John Baldessari, Ana Mendieta, Nil Yalter, Chris Burden, Valie Export, Peter Weibel, Martha Rosler, Marcel Odenbach, Jochen Gerz, Ulrike Rosenbach, and others began to explore the performative potential of the video camera to, as Bill Viola described, develop and understand the self. What is the key in the work of so many diverse artists using essentially the same technologies is that through the camera

prend forme – les spectateurs assistent avant tout à une performance) puis le passage de ces dernières aux formes proprement théâtrales dans lesquelles la mise en scène intègre la vidéo (en direct) et, plus largement le médium filmique, comme un élément de la représentation. Ainsi, en Amérique du nord, l'introduction de la vidéo en direct au théâtre semble s'être faite progressivement, d'une forme performative à une autre en dépit des différents registres artistiques dans lesquels chacune s'inscrit (art vidéo, vidéo-performance, théâtre).

Au cours de cette migration qui marque l'usage du direct (vidéo) à travers les formes performatives, (et dans une certaine mesure le passage d'un foyer d'influence artistique à un autre – du cinéma à l'art vidéo) Salter note une étape importante en évoquant la création en 1971 à New York, par les artistes (cinéastes qui deviendront vidéastes) Woody et Steina Vasulka, de The Kitchen – un laboratoire de création, lieu de résidence et espace de diffusion dévolu aux formes dites intermédiaires et notamment aux performances vidéo et autres formes artistiques alternatives ou expérimentales.

« (...) The Kitchen stands as one of the earliest presentation platforms for technological experiments with video in a performance context »¹⁹⁸ ; « In the first newsletter of the organization, the first of many prospective activities included the pursuit of "Media Theater", "utilizing pretaped and live video – and audio – tapes, live performance, live music, projected slide and moving pictures, and light "shows" offering a visual spectrum of all light frequencies and energies" »¹⁹⁹

Si les expérimentations liées à l'intégration de la vidéo en direct dans des formes théâtrales s'amorcent, aux Etats-Unis, dans un contexte fortement imprégné par les vidéo-performances et les performances vidéo, il est intéressant de constater dans le mandat²⁰⁰ de *The Kitchen* la place accordée à la vidéo en direct au théâtre. En effet, soulignons tout d'abord la mention explicite au fait que la programmation artistique de Woody et Steina Vasulka mettra l'accent sur (et entre autres) les « *live video performances* » qu'ils définissent en ces termes :

« As opposed to pre-recorded videotape presentations, live video performances involve the generation, synthesis, and processing of images during actual performance time. Frequently these visuals simultaneously generate a corresponding sound structure. »²⁰¹

and monitor, the gallery increasingly became a site of performance. ». *Idem*, p. 123.

¹⁹⁸ SALTER, Chris. *Op. cit.*, p. 120.

¹⁹⁹ *Idem*, p. 121-122.

²⁰⁰ Voir annexe 8. Document disponible à <http://www.vasulka.org/archive/Kitchen/KBI/KBI.pdf>. Page consultée le 27 mai 2011

²⁰¹ *Idem*.

Mention à laquelle s'ajoute le fait que, parmi les six axes de ce mandat, l'un est spécialement dévolu aux expérimentations de la vidéo en direct sur scène à travers la création de The Actors Video Workshop (AVW). Comme on peut le constater dans la description donnée par Vasulka²⁰², l'Actors Video Workshop (dirigé alors par Philip Perlman), destiné comme son nom l'indique aux acteurs, vise l'exploration des rapports (interactions) entre théâtre et médias tant au niveau spatio-temporel de la représentation, qu'à celui de la structure dramatique ou du jeu de l'acteur.

« The Actors Video Workshop (AVW) is an ongoing process of discovery emphasizing the interaction between theatre and modern media forms. Among various aspects of AVW are studies in time dimension in dramatic structures through video instant information storage and feedback systems as well as in depth analysis of the elements of the actor's craft. The basis of the AVW, consisting of intensive workshops geared towards theatre performances within live video environments, has already been established, and the initial exploratory phases have resulted in a number of video pieces including the following:

1) A Methodological Exploration of the Origin of Ritual using theatrical forms in a video environment.

2) An investigation of Retrogressed Time: A Wedding In Reverse. Beginning with the tossing of the flowers, three actors perform the ritual in reverse ending at the entrance to the church.

3) His Last Tape. The life of a fictitious video artist illustrated through synthetic realism.

Participants in AVW include actors from the Stratford Connecticut Shakespeare Festival, The La Moma troupe, and The Blue Dome Theatre among others. »²⁰³

Ainsi, dès le début des années 1970, l'introduction de la vidéo en direct sur scène suscite l'intérêt des artistes. Comme nous le voyons ici, ces derniers vont dès lors interroger l'impact de ce type de dispositif dans la performance de l'acteur et d'une manière générale dans la représentation théâtrale. Salter, souligne que, plus globalement, l'introduction des technologies modernes de l'image et du son (caméra, magnétophones, moniteurs, etc.) sur les scènes new yorkaises à cette époque constituait pour les compagnies non seulement un nouveau moyen de raconter des histoires, avec les outils de leur époque, mais également d'interroger la frontière entre fiction et réalité, entre espace médiatisé – virtuel si l'on veut –, et espace réel²⁰⁴. Si les informations sur le déroulement des ateliers de l'*Actors Video Workshop* à *The Kitchen* nous font défaut, des traces de spectacles montés dès 1970, par d'autres compagnies nord-américaines, subsistent néanmoins.

²⁰² *Idem.*

²⁰³ *Idem.*

²⁰⁴ SALTER, Chris. *Op. cit.*, p. 66.

Entre 1970 et 1973, la collaboration du Chelsea Theater Center (situé à Brooklyn) et du Video Free America – un collectif de vidéastes fondé par Skip Sweeney et Arthur Ginsberg et originaire de San Francisco –, va notamment permettre la production de trois spectacles intégrant chacun de la vidéo en direct : *AC/DC* en 1970, *Kaddish* en 1972 et *Kaspar* de Peter Handke en 1973. Le moniteur de télévision trouve alors une place de choix dans les scénographies à l'image du spectacle *AC/DC* mis en scène par Robert Kalin et dans lequel dix-neuf écrans de télévisions sont utilisés pour diffuser du matériel vidéo (à la fois en direct et en différé). Si dans ce spectacle, l'enjeu de l'utilisation du direct accompagnée de son référent médiatique (la télévision) était de traiter de ce que Salter nomme « the sensory overload generated by mass media »²⁰⁵ (la surcharge sensorielle générée par les médias de masse), dans *Kaddish* (1972)²⁰⁶ et dans *Kaspar* (1973), la vidéo en direct sert davantage à montrer sous différents angles ce qui se déroule sur scène, et ainsi à mettre en avant l'influence que peut avoir le point de vue à partir duquel le cameraman filme un événement²⁰⁷. De cette manière, l'usage du direct renvoyait d'une part à un souci esthétique en réalisant ce que le couple Vasulka appelait le « living cubism »²⁰⁸ et, d'autre part, s'inscrivait dans une critique du média auquel renvoyait la vidéo – en retournant, si l'on veut, la technologie – le médium – contre le(s) média(s) TV, pratique à laquelle se prêtait déjà Nam June Paik au début des années 1960.

Les expérimentations théâtrales introduisant de la vidéo en direct sur scène vont se poursuivre au cours des années suivantes, notamment au sein de compagnies tels que le Performance Group (*The Marilyn Project* en 1975-76) qui deviendra le Wooster group au début des années 1980, ou encore le SQUAT Theatre qui, en 1978, crée *Andy Warhol's last love*. Un spectacle qui se déroule dans leur théâtre, un lieu tout à fait singulier, ouvert visuellement sur l'extérieur par une sorte de vitrine qui offre ainsi aux passants la possibilité

²⁰⁵ *Idem*, 128.

²⁰⁶ « The next project, Allen Ginsberg's dramatization of his own unstagable poem dealing with the Hebrew prayer of lament *Kaddish*, continued the integration of video into theatrical mise-en-scène but utilized a tryptic of large projection surfaces turned on their sides, in addition to CCTV, live cameras, and filmic images. Moving the action backward and forward in time, Video Free America's direction also used video technologies to mirror the stage environment, slowing down and speeding up scenes, thus irreparably altering the flow of real theatrical time. » *Ibidem*.

²⁰⁷ « What video finally brought *Kaddish* and the group's most challenging Chelsea experiment – German director Carl Weber's staging of Austrian enfant-terrible Peter Handke's notoriously difficult work *Kaspar* in February 1973 with actor Christopher Lloyd – was the ability to show multiple perspectives on the stage, to have the cameras's point of view influence a live event. » *Ibidem*.

²⁰⁸ Voir annexe 8. <http://www.vasulka.org/archive/Kitchen/KBI/KBI.pdf>. Page consultée le 27 mai 2011.

de voir ce qui se déroule derrière la devanture. Dans ce spectacle, Chris Salter²⁰⁹ explique qu'une caméra est disposée devant la devanture de manière à filmer les badauds s'arrêtant pour voir le spectacle depuis la rue, tandis que les images sont diffusées en direct sur des moniteurs de télévision permettant ainsi aux spectateurs de voir simultanément les passants à l'extérieur et l'image de ces derniers à l'écran. D'après l'auteur, l'intégration de ces images en direct à la performance *live* est tout à fait représentative de ce qui a fait la marque de la compagnie, à savoir interroger la frontière entre réel et fiction en introduisant des éléments du réel (les passants) à la représentation et, ici, en jouant véritablement de la frontière qu'est la vitrine entre extérieur et intérieur. L'enjeu de la démarche étant non seulement de désamorcer l'illusion de la représentation (théâtrale) en la confrontant à la réalité et aux surgissements imprévus auxquels elle donne lieu, mais également d'offrir aux spectateurs une perception diffractée, si l'on veut, de la représentation. En plus des images en direct, le Squat Theatre avait en effet recours dans ce spectacle à des miroirs qui réfléchissaient les images diffusées par les moniteurs et offraient ainsi d'après Salter « des distorsions kaléidoscopiques de la réalité » :

« With sets of unknowing passersby staring into the bizarre actions of the Squat performances and seated spectators inside staring into the gaze of both performers and the unintended audience on the street, Squat succeeded in mediating and estranging the border between the exterior street and the interior performance. Squat's use of visual mediating technologies such as large mirrors and television screens reflected in the mirrors further supplemented their kaleidoscopic distortions of reality, making the collective not only a secret success in the downtown New York 1980s underground but also a regular fixture on the international festival circuit in Europe and Asia. »²¹⁰

Quelques années auparavant, en 1975-76, le Performance Group présente *The Marilyn Project*²¹¹ de David Gaard. Un spectacle mis en scène par Richard Schechner, dans lequel le

²⁰⁹ « Squat Theater (...) also deployed the television monitor as part of their attempt to fragment the fragile line between fiction and (media) reality. In the collective's most notorious production, *Andy Warhol's last love* (1978), (...) a live camera that was trained on the storefront window at the street transmitted images of pedestrians who stopped to stare into the Squat Performance space, while a seated audience in the back of the theater were witnesses to both the video image and the real image simultaneously (...). Squat's combination of monitor, mirrors, camera, and the (real) storefront window overlooking the street scene outside of the theater in *Andy Warhol's Last Love* was, in many ways, prototypical for the manner in which live audiences were forced to confront the swelling uncertainty of image-mediated experiences in live performance. ». SALTER, Chris. *Op. cit.*, p. 132.

²¹⁰ *Idem*, p. 67.

²¹¹ D'après Chris Salter, il s'agit là d'un des premiers usages de la vidéo en direct par le Wooster Group « In fact, one of the earliest uses of video within the Performance Group/Wooster Group configuration was a curious 1975-1976 project directed by Richard Schechner (and featuring LeCompte as an actress) entitled. *The Marilyn Project*, which used live television cameras and series of mirrors in order to double and reflect the action taking place on the televisionstudio-like stage [*sic.*] and on two monitors hung from the ceiling. After Schechner

plateau s'apparente à un studio de télévision où deux moniteurs de télévision suspendus en fond de scène diffusent, pendant la première partie du spectacle, les actions scéniques filmées en direct et, dans la dernière partie, un extrait du film *Bus Stop* réalisé par Joshua Logan en 1956 et dans lequel Marilyn Monroe incarnait le personnage de Chérie.

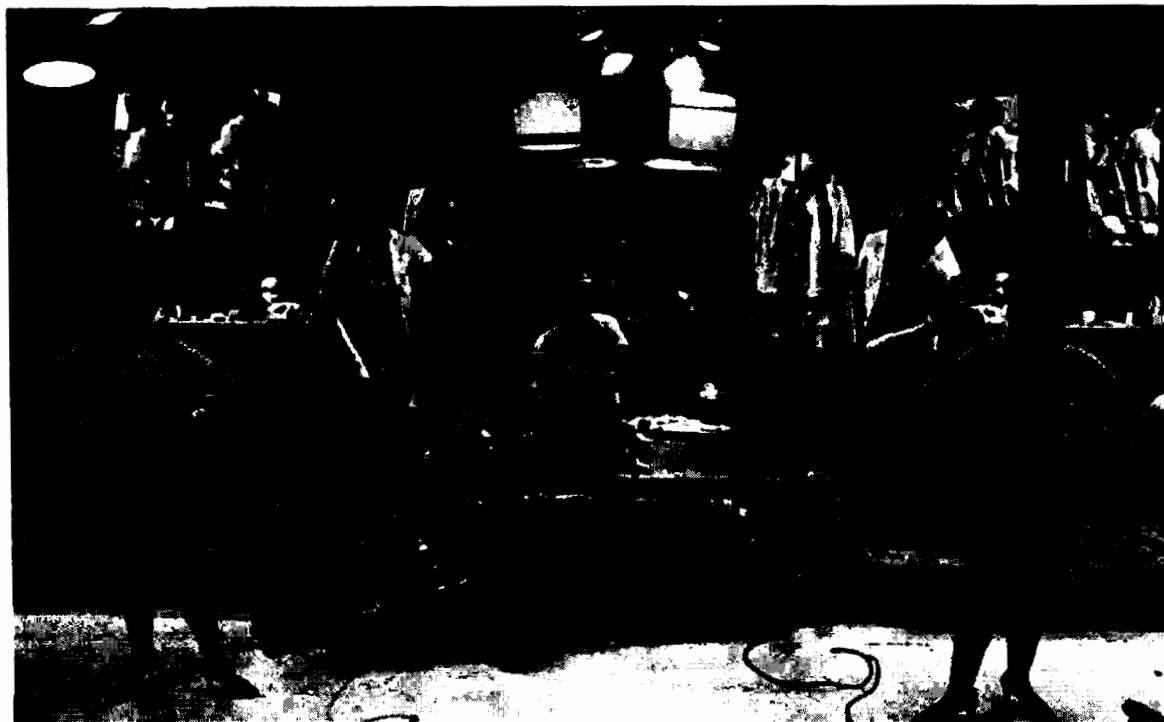


Photo 1 : *The Marilyn Project* (1975-1976). © Droits réservés.²¹²

Le parti pris scénographique de Schechner ici est directement lié à la pièce : dans la mesure où la fable se déroule dans un studio de tournage pendant la réalisation d'un film, le metteur en scène transpose l'espace fictionnel sur le plateau de scène à ceci près qu'il le dédouble comme si tout se déroulait dans une mise en miroir permanente. Comme Michael Kirby le décrit dans un article qu'il consacre au spectacle²¹³, Schechner conçoit en effet le plateau (et l'ensemble de la représentation) en juxtaposant de manière contiguë deux espaces

departure, it would not be until 1981 that the television would reemerge as one focal point in The Wooster Group's fragmented stage universe. ». *Idem*, pp. 135-136.

²¹² Photo reproduite à partir de l'article de Michael Kirby. *Ibidem*.

²¹³ « At an early point, the spectators realized that one end of the rectangular acting area was exactly like the other. It was as if a giant mirror had been placed across the short axis of the room: half of the room "reflected" the other half. When the performance began, the double reflection was obvious. Two casts of actors, one at each end of the space, performed the play simultaneously. They were dressed alike. They spoke the same words at the same time. Their movements were the same, except that they mirrored each other : corresponding figures would move toward or away from the imaginary central Mirror at the same time ; when one gestured with the right hand, the other gestured with the left, etc. The performance lasted almost two hours, and the Mirror répétition continued throughout. ». KIRBY, Michael. « *The Marilyn Project : A Structuralist Play ?* ». *The Drama Review : TDR*, Vol. 20, n° 2, June 1976, p. 73-74.

exactement identiques comme si un « miroir imaginaire » les séparait : deux équipes d'acteurs jouent alors simultanément les mêmes scènes, prononcent les mêmes répliques et chaque acteur se positionne par rapport à son « double » comme s'il était placé devant un miroir. Kirby souligne que la configuration du plateau se prête alors aisément à un jeu de comparaisons de la part des spectateurs qui, non seulement, sont en mesure de comparer les performances des deux équipes d'acteurs, mais également de souligner les différentes perceptions qu'offrent respectivement la scène et les moniteurs diffusant les images filmées de la scène²¹⁴.

2.3. L'influence du Wooster Group

En 1980, à la suite du départ de Richard Schechner, le Performance Group devient le Wooster Group et c'est sous la houlette d'Elisabeth Lecompte entre autres, que les spectacles intégrant des dispositifs de vidéo en direct vont se poursuivre durant les décennies suivantes (*Route 1&9* en 1981, *L.S.D... Just the Hide Point* en 1984, *Brace Up* en 1989, *House/Lights* en 1998, *To You, The Birdie ! (Phèdre)* en 2002, ou encore *Vieux Carré* en 2012). Comme le souligne Salter²¹⁵, les dispositifs vidéo dans les spectacles du Wooster Group assument différentes fonctions qui ont en commun d'instaurer au sein même de la représentation un rapport d'étrangeté. À cet égard, Salter définit l'usage de la vidéo que fait la compagnie par les termes de « Brechtian estrangement devices » (des dispositifs

²¹⁴ « At each moment of the performance, the spectator could select and make a myriad of comparisons across space. One could compare the movements and intonations of the paired performers. Sometimes they were identical, or almost so. Sometimes one or the other was, unintentionally, a second or so later than their alter ego. The same movement performed by two people of different physiques might seem quite different; gestures and expressions might differ in a pair because of somewhat different characterizations. When images appeared on the two television monitors, they too, could be compared. Although the attempt was made by each cameraman and group of actors to make the pictures identical, there were always differences. Perhaps one face appeared slightly larger within the frame; perhaps one actor grimaced a bit while the other did not. Differences were magnified or made more apparent by the medium and the juxtapositioning of the two screens. Comparisons could also be made between the images on the television monitors and the actors and properties producing them. Here were two views of the same thing separated spatially. In the same way, the mirror above the chairs produced other views of the persons seated in the chairs, allowing a multiplicity of visual connections to be made. Since two people were speaking simultaneously, the spectator was also free to listen to the voice of one while watching the movements of the other. An extremely complex web of visual and aural comparisons was created throughout the space, linking disparate points sometimes 25 or 30 feet apart. ». *Idem*, p. 75.

²¹⁵ « The TV and microphone acted as central technological motifs in the Group's work ; however, these apparatuses functioned less as technological beings for the sake of technology and more as Brechtian estrangement devices : electronically enhanced distancing systems that both removed the historical-cultural weight of the performed texts while interrogating them with technical systems to make them more present. In the Wooster Group's world, the television set served multiple functions : as an object moved about the stage, a machine for visual inscription, a technical instrument enabling the amplification and attenuation of stage relationships, and a screen for the live display of performing simulacra and popular culture. ». SALTER, Chris. *Op. cit.*, p. 136.

d'étrangéisation brechtienne, de distanciation, pourrait-on dire). Derrière cette définition, l'auteur suggère le potentiel qu'a la vidéo en direct de mettre à distance la salle de la scène, les spectateurs de la représentation ainsi que les acteurs/performeurs de leur personnage. Cette mise à distance qu'évoque Salter, passe notamment par l'utilisation de la vidéo comme un outil permettant de mettre en procès la représentation (théâtrale) en introduisant : l'image en gros plan sur le plateau, le morcellement de l'espace visuel, celui, virtuel, des corps, leur distorsion ou leur démultiplication et, par suite, la présence virtuelle de l'acteur (en sa présence effective sur le plateau comme en son absence) ; mais également en reléguant l'interprétation d'un personnage derrière la performance de l'acteur, en exploitant une rhétorique visuelle qui défie les formes traditionnelles du récit au théâtre et reconfigure ainsi la progression narrative dans le spectacle, qui agit sur le rythme, les dynamiques ou encore qui permet de multiplier les foyers d'actions sur le plateau et de diversifier les potentielles associations de sens entre eux.

Le travail à partir des dispositifs médiatiques de la compagnie new-yorkaise aura d'ailleurs une influence considérable sur les générations suivantes de metteurs en scène. Peter Sellars, par exemple, affirme dès 1986, le rôle de pionniers que joue le Wooster group en développant une esthétique scénique exploitant les ressources de différentes technologies médiatiques²¹⁶ et de leur conjugaison sur scène. En 1994, il montera d'ailleurs *The Merchant of Venice* de Shakespeare, pièce dans laquelle il aura à son tour recours à la vidéo en direct pour développer, explique Salter, une critique des médias qui s'établissent sur le modèle de CNN²¹⁷. Pour sa part, Marianne Weems (directrice artistique de The Builders Association et dramaturge du Wooster Group de 1990 à 1994) rappelle Steve Dixon, considère le spectacle *L.S.D... Just the Hide Point* du Wooster Group présenté en 1984, comme un tournant dans l'utilisation des technologies médiatiques au théâtre (« a watershed for cross-media work ») en raison notamment de l'utilisation « pragmatique » faite de la vidéo. D'après Weems, le

²¹⁶ « The Wooster Group is speaking the language the theater will speak fifteen to twenty years from now. I'm talking about the vocabulary of stage language, of what a set looks like, how lighting behaves, how sound works, how video works, how all of these things go into creating a total work of art ». BARTOW, Arthur. *The director's Voice : Twenty-One Interviews*. New York : Theater Communications Group, 1988. Cité par Chris SALTER, *op. cit.*, p. 135.

²¹⁷ « Delivering a blistering critique of twenty-four CNN culture and freely appropriating the camera/monitor techniques of his theatrical peers (in particular, the Wooster Group), *Merchant* was told on a mostly barren set with the exception of tables, chairs, and a row of nine monitors suspended over the stage, placed on the floor, and hung over the audience. With the aid of live cameras, actors who turned away from each other to speak were optically captured, suddenly reunited together and exploded into multiple copies on the television screens while prerecorded news footage (...) displayed a twentieth-century media imaginary of *Merchant's* severe comments on seventeenth-century race relations. For Sellars, both the sign and affective tenor of video forcefully demonstrated the fracturing and reduction of human experience through the media. ». SALTER, Chris. *Op. cit.*, p. 134-135.

recours à la vidéo par le Wooster Group dans cette œuvre dépasse l'esthétique télévisuelle au profit d'enjeux liés au contenu dramaturgique de la pièce ou en fonction de contingences spécifiques à la représentation²¹⁸ (en l'occurrence, la possibilité d'intégrer dans le spectacle et grâce à la vidéo, la présence d'un performeur ne pouvant être présent lors de la représentation). Ivo van Hove, qui dirige le Toneelgroep Amsterdam depuis 2001, ne cache ni son admiration pour les œuvres de la compagnie new-yorkaise ni leur influence dans son parcours de metteur en scène²¹⁹. La liste de ces metteurs en scène inspirés par le Wooster Group pourrait encore s'étendre tant l'audace des partis pris esthétiques de la compagnie – audace reconnue internationalement –, ne cesse de faire événement où qu'elle se produise dans le monde depuis près de trente-sept ans maintenant. Une chose semble certaine : si l'évolution du matériel vidéo et des techniques d'utilisation ont, dans les années 1980, facilité l'accès et le recours à ce type de dispositif pour un nombre toujours grandissant d'artistes de la scène, la démarche esthétique du Wooster Group et tout particulièrement son appropriation des technologies médiatiques et leur réinjection dans les œuvres théâtrales ont permis d'ouvrir la voie à une diversité des usages de la vidéo (et en l'occurrence, de la vidéo en direct) sur les plateaux de théâtre depuis plus de trente ans.

3. 1980-2010 : de la démocratisation au plein essor : un phénomène de mode ?

3.1. La diversité des usages du direct

Dans ce contexte, il serait vain de vouloir répertorier l'ensemble des spectacles mettant en place un dispositif de vidéo en direct des années 1980 à aujourd'hui, tant le phénomène a gagné de l'ampleur. Des metteurs en scène qui ont recours à ce type de dispositif de manière plus ou moins ponctuelle dans l'ensemble de leur œuvre (Robert Lepage, Denis Marleau & Stéphanie Jasmin, Giorgio Corsetti, Katie Mitchell, Heiner Goebbels, Maria Jerez, la

²¹⁸ « The actual media in the performance was pretty low-tech, but the aesthetic was built on a sophisticated electronic sensibility, for example "rewinding" and "fast-forwarding" through enormous sections of text, or staging some performers on monitors, and some live. The thing that distinguished this work from performance art's mandatory television-on-stage aesthetic was that the inclusion of the technology was pragmatic, content-driven. For instance, it was necessary to put Michael Kirby on stage because he couldn't be at the show that night, and it was necessary to rewrite, speed through, and "blur" the text because the Group had been threatened by a lawsuit from Arthur Miller (for their adaptation of his 1953 play *The Crucible*). ». WEEMS, Marianne. « Weaving The «Live» and the Mediated : Marianne Weems in conversation with Cariad Svich », *Trans-global Readings : Crossing Theatrical Boundaries*. Manchester : Manchester University Press, 2003, p. 51. Cité par Steve DIXON, *op. cit.*, p. 106.

²¹⁹ Ivo van Hove, rencontre et discussion avec le metteur en scène à l'occasion de la journée d'étude « Les espaces d'Ivo van Hove » organisée par Frédéric Maurin à l'Institut néerlandais de Paris, le 12 juin 2012.

compagnie Motus, Krzysztof Warlikowski, Frank Castorf, Stefan Kaegi, Thomas Ostermeier, Jean-François Peyret, Pierrick Sorin, Cyril Teste, Philippe Decoufflé, Patricia Allio, La Fura dels Baus, Nicolas Stemmann, Dumb Type, Victor Lemieux & Michel Pilon, entre autres) à certaines compagnies telles que le Big Art Group ou The Builders Association, par exemple, qui en ont fait un dispositif de base de leurs spectacles, le théâtre actuel regorge d'autant plus d'exemples que le recours à la vidéo en direct au théâtre semble souscrire, depuis une quinzaine d'années environ, à un véritable effet de mode.

D'après Chris Salter, bien que les technologies de l'image et du son aient évolué entre 1960 et 1990 (« color video, the camcorder, and digital video »), les techniques d'utilisation de la vidéo en direct sur scène (dispositif de captation et de diffusion/projection) sont restées relativement les mêmes au cours des années²²⁰. L'auteur dresse à cet égard une liste tout à fait pertinente de ces utilisations :

« Video could be used in performance settings to (1) invoke the cultural phenomenon of television or, more broadly, the media (video as sign), (2) articulate the tension between the live and the recorded, (3) articulate the tension between lived stage and media time and fragment its expected continual passage, (4) challenge the line between the public and the private, (5) invoke the image and experience of surveillance, (6) occupy sculptural space (as light source, for instance), (7) provide multiple perspectives and points of view, (8) demonstrate the tension between presence of the flesh and blood performer and absence of the body, (9) emphasize the utter artifice of the theatrical event, and (10) act as a microscope, closing in on and recording element unbeknownst to the human eye (a system of repetition). »²²¹

Si la liste établie par Salter nous semble tout à fait juste, elle reste néanmoins généralisable à l'ensemble des recours à la vidéo au théâtre : que celle-ci convoque des images filmées et diffusées (ou projetées) en direct ou des images filmées en amont de la représentation et diffusées (ou projetées) en différé. De ce fait, elle ne permet pas de distinguer les enjeux spécifiques liés à l'utilisation par les artistes de la vidéo en direct sur scène, ni même d'identifier la spécificité de leurs démarches esthétiques par rapport à l'image elle-même (leur fabrique). De plus, l'énumération de ces usages possibles de la vidéo sur scène, ne permet pas de définir véritablement le rôle que jouent les images en direct dans la représentation théâtrale et notamment la fonction que leur assignent les metteurs en scène sur

²²⁰ « Even if the technological sophistication of the machinery radically changed with the development of color video, the camcorder, and digital video in the 1980s, the inventory of techniques for the televisual monitor and live camera in performance from their start in the 1960s to the peak period of use in the 1980s and 1990s remained relatively unchanged. ». SALTER, Chris. *Op. cit.*, p. 130.

²²¹ *Ibidem*.

les plans narratifs, dramaturgiques et proxémiques. C'est pourquoi cette classification nous semble constituer qu'un point de départ dans l'analyse des usages de la vidéo en direct sur scène. Car en dépit du fait que plusieurs metteurs en scène puissent avoir recours au gros plan dans leur spectacle, par exemple, – « act as a microscope, closing in on and recording element unbeknownst to the human eye » écrit Salter –, la nature et la portée de ces images dans la représentation peuvent être complètement différentes d'un artiste à l'autre, d'un spectacle à l'autre : nous aurons l'occasion de le voir dans les chapitres qui suivent à travers les démarches respectives d'Ivo van Hove et de Guy Cassiers.

De la même manière, lorsque des artistes utilisent la vidéo pour mettre en avant l'artificialité de la représentation théâtrale – « emphasize the utter artifice of the theatrical event » dit Salter –, leurs démarches sont souvent bien différentes les unes des autres et c'est d'ailleurs là tout l'intérêt d'analyser leur approche.

Nous pouvons penser par exemple au nombre grandissant ces dernières années de spectacles dont les dispositifs scéniques intègrent un *blue screen* ou un *green screen* permettant de faire du plateau de scène un lieu de tournage. C'est notamment le cas de *La Pietra del Paragone* de Giorgio Corsetti & Pierrick Sorin en 2006, ou encore des spectacles du Big Art Group²²² tel que, par exemple, *House of no more* en 2004. Dans ce spectacle, les acteurs jouent devant (voire pour) une caméra. Le dispositif s'apparente à un studio de tournage doté d'un fond vert permettant l'incrustation des acteurs filmés dans des décors ou des paysages et leur restitution sur des écrans placés à côté des performeurs. Les images retransmises sont de la même facture esthétique que celles des *sit-com*. Elles se construisent sous les yeux des spectateurs, en direct, à l'instar de l'histoire qu'elles permettent de raconter, d'où la définition que donne Caden Manson à son travail : *real-time film*²²³. En ayant accès au

²²² « Formed in 1998, Manson's Big Art Group created what the director called *real-time film*, "a conceptual model collapsing performance, television, and movies using live action and video. It examines the use of image in entertainment, the experience of the image versus its manufacture, and the split between surface and interior" », in Salter, Chris, *Op. cit.*, p. 161.

²²³ Greg Giesekam associe à cette démarche consistant à créer un film en direct, celle de la compagnie Hotel Modern dans leur spectacle *The Great War* (2001) dans lequel les acteurs manipulent sous les yeux des spectateurs des figurines de soldats sur un champ de bataille miniature qu'ils filment également à l'aide de minicaméras. Les images captées par ces caméras ainsi que par d'autres, disposées sur trépieds, et qui sont projetées en direct sur un écran permettent aux spectateurs de voir simultanément le film qu'elles composent et les mécanismes de leur fabrication. « the Dutch company Hotel Modern, which toured internationally with *The Great War*, a staging/filming of World War One, in which performers moved toy soldiers around a table-top mock-up of the Western Front made with potting compost, sand, twigs, parsley and so on. Fixed cameras and minicams wielded by the performers relayed events to a screen; spectators saw the making of this animated video of the war and the video itself, yet the impact was as moving as, if not more moving than, that of the big

champ et au hors-champ de l'image, le public assiste, dans le même temps, à la construction d'une réalité par l'image et à la déconstruction de l'image par le réel.

La mise en scène de tournage s'élabore d'une manière totalement différente dans l'adaptation du roman *The Waves* de Virginia Woolf que fait Katie Mitchell en 2007. Dans son spectacle, intitulé *Waves*, la metteuse en scène s'emploie à déconstruire à la fois la représentation théâtrale et la représentation vidéographique à partir d'une mise en scène des mécanismes de la scène et de l'image. Les acteurs/performers ne jouent pas véritablement les personnages du roman mais ils jouent plutôt à jouer les personnages, à les créer soit à titre de vidéastes (lorsqu'ils tiennent la caméra), à titre de comédiens (lorsqu'ils se trouvent devant l'objectif) ou encore à titre de bruiteurs (lorsqu'ils recréent des bruits et sons). La dissociation imprègne complètement le devenir scénique et vidéographique du roman. L'utilisation de la vidéo en direct, la médiatisation du son en temps réel ainsi que le jeu des acteurs/performers obéissent en quelque sorte à la loi tacite d'une rupture sémiotique ; une rupture qui se joue tant sur le plan visuel que sur le plan sonore, entre le temps du faire (jeu, image, son) et le temps du percevoir, mais aussi entre leur espace respectif : l'espace du faire et l'espace du perçu.

3.2. Mise en scène des *puissances du faux* au théâtre²²⁴

Ainsi bon nombre de metteurs en scène utilisant la vidéo en direct au théâtre jouent des « puissances du faux » de la vidéo en direct, autrement dit, de ce rapport de preuve à la véracité dans la construction et la déconstruction de l'image par le réel sur scène. En montrant l'image en train de se faire, ils montrent du même coup qu'aussi vraie et authentique qu'elle puisse paraître – étant filmée et diffusée « en direct » – elle est toujours fabriquée, différée (ne serait-ce que par la déterritorialisation du cadre de scène au cadre d'un écran, ou encore par une série d'opérations faites informatiquement *en temps réel*). De cette manière, ces metteurs en scène donnent à voir un réel déconstruit et en même temps recomposé dans l'image. Mais ce qu'il y a de remarquable dans ces démarches, c'est la diversité des jeux avec les rouages du direct dans la mise en scène de *ses puissances du faux* : de la falsification du réel sur scène²²⁵

special effects war movies which fill commercial cinemas. ». GIESEKAM, Greg. *Op. cit.*, p. 4.

²²⁴ L'analyse comparée des spectacles *Jet Lag* de M. Weems, *Eraritjaritjaka* d'H. Goebbels et *Jackie* de D. Marleau & S. Jasmin, a été publiée récemment dans un article intitulé « Le réel à l'épreuve du direct », in *Le réel à l'épreuve des technologies*, (dir. J. Féral et E. Perrot). Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013.

²²⁵ Bien que la scène puisse être le lieu d'une fiction elle n'en demeure pas moins « réelle » dans la mesure où

à sa contrefaçon – où le réel se déréalise dans l'image –, en passant par l'exploitation de l'« effet de direct ». La diversité des usages montre bien qu'au delà de mettre en avant l'artificialité de la représentation théâtrale que Salter souligne, les images en direct constituent un véritable ressort de théâtralité et de performativité au service d'enjeux dramaturgiques bien précis.

3.2.1. La falsification du réel dans *Jet Lag* de Marianne Weems (1998)

Lorsque Marianne Weems met en scène *Jet Lag* en 1998 avec la collaboration des artistes et architectes Elizabeth Diller et Ricardo Scofidio, et incruste l'image d'un acteur sur scène dans une image vidéo diffusée derrière lui, les spectateurs sont témoins de cette falsification²²⁶ à travers la construction d'une image (le résultat de l'incrustation étant diffusé sur un grand écran à l'arrière du plateau) à partir de deux sites hétérogènes (la scène et le décor dans l'image). Mais ils sont également témoins du temps présent dans l'image en direct puisque l'action scénique leur prouve que celle-ci se déroule dans le présent de la représentation (qu'ils partagent), « l'effet d'authentification » est là. Et pourtant, à travers cette construction à vue de l'image (et, de fait, sa déconstruction), Weems joue de cette « puissance du faux » liée à la fonction de fabulation que Gilles Deleuze évoque pour définir, entre autres, le passage incessant d'un personnage entre le réel et le fictif²²⁷. Une puissance du faux qui se manifeste sur scène non seulement dans la fabrication d'une image fictive à partir d'éléments du réel, mais également dans le passage par l'acteur de la scène (lieu du réel) à l'écran (espace fictionnel) et qui trouve un écho certain dans les sujets traités dans *Jet Lag*.

Dans ce spectacle, en effet, la question de la falsification est au cœur des enjeux dramaturgiques. *Jet Lag* s'inspire de deux histoires vraies, datant de la fin des années 1960, et met en scène un dispositif scénique permettant de retracer ces deux faits divers. L'une des deux histoires sur laquelle nous souhaitons nous arrêter²²⁸ implique un homme d'affaires

nous définissons ici le réel comme ce qui se donne à percevoir *directement*, c'est à dire sans médiation effective.

²²⁶ « Falsification » en tant que tentative de présenter pour vrai et authentique ce qui ne l'est pas.

²²⁷ DELEUZE, Gilles. *L'image-temps. Cinéma 2*. Paris : Éditions de Minuit, 1985, p. 200.

²²⁸ La seconde histoire, sur laquelle nous ne nous arrêterons pas ici, est celle de Sarah Ackerman qui, en 1970, kidnappe son petit-fils alors âgé de 14 ans. Afin d'échapper au père du jeune homme qui en a la garde, la grand-mère et son petit-fils traversent l'Atlantique en avion pendant 6 mois sans jamais quitter les salles d'embarquement. La grand-mère décèdera du décalage horaire après 167 traversées de l'Atlantique. Weems met alors en scène la confrontation entre les images en direct, filmées par un dispositif de surveillance reconstitué et permettant de suivre le décalage temporel vécu par les protagonistes, et le différé qui se joue dans cette expérience du *jet lag*. Philippa Wehle souligne à cet égard la désorientation induite par l'excessive médiatisation à tous les niveaux de la vie. Voir WEHLE, Philippa. « Live Performance and Technology. The example of *Jet*

britannique, Donald Crowhurst qui, à la fin de l'année 1968, décide de participer à la *Sunday Times Golden Globe Race*, une course à la voile autour du monde. Très vite après son départ, son trimaran connaît plusieurs avaries l'empêchant de poursuivre la course, mais Crowhurst décide néanmoins de poursuivre virtuellement son périple en envoyant de fausses informations sur sa position lors de transmissions radio et en fabulant l'ensemble du journal de bord qu'il rédige régulièrement. Au terme de quelques mois, la supercherie est découverte, médiatisée, et l'on découvrira son voilier dérivant dans l'Atlantique sans que le corps de Crowhurst ne soit retrouvé.

Weems va, dans le spectacle qu'elle en tire, mettre en scène pas tant le périple de Crowhurst que la supercherie en tant que telle. À travers un dispositif vidéo permettant que soit incrustée, dans une image préenregistrée de vagues, l'image de l'acteur (incarnant le personnage Roger Dearborn inspiré de Crowhurst) filmée en direct par lui-même, l'image donnera l'impression qu'il se trouve effectivement à bord d'une embarcation voguant sur les vagues, mouvant au gré de la houle et subissant les aléas du climat (tempête, mer agitée, etc.). Le dispositif scénique se compose d'un grand écran en fond de scène permettant de relayer l'image composée de l'acteur sur scène et d'un fond d'écran (les vagues) ; l'acteur se trouve placé à cour, disposant d'une caméra – avec laquelle il se filme – et, placé derrière lui, un deuxième écran diffuse en permanence ces images de la houle qui constituent le fond dans l'image composée. À l'avant-scène, des tables jonchées d'ordinateurs derrière lesquelles se situent trois personnages viennent figurer une sorte de centre de contrôle, de relais radio, avec lequel le personnage entre en contact. Le traitement sonore des transmissions confère aux échanges vocaux un caractère radiophonique assez réaliste, avec les brouillages et autres altérations susceptibles de caractériser les transmissions radio.

Weems montre alors comment le personnage construit une réalité factice afin de faire croire à la poursuite de son périple. Il se filme lui-même, travaillant la mise en scène comme lorsqu'il programme une mer agitée en fond d'écran, et non seulement se pare d'un imperméable de marin mais pulvérise des gouttelettes d'eau sur son vêtement et son visage et tangué lui-même sur son tabouret ; ou encore lorsqu'il réitère les prises vidéo, non content de celles qu'il vient de faire, et qu'il rembobine le film (la caméra n'était pas encore en numérique). Les spectateurs assistent ainsi à la fabrique de l'image en tant que faux, en tant

que fabrication d'une nouvelle réalité (fictive, artificielle, virtuelle) créée en direct : de la propre mise en scène du personnage par lui-même aux images du film qui se rembobine sous leurs yeux.

C'est en ce sens que nous pouvons dire que, dans ce spectacle, Weems met littéralement en scène la falsification du réel et l'une de ces puissances du faux intrinsèques au direct : elle donne au spectateur la possibilité de vérifier le présent dans l'image en direct, de pouvoir attester autant de son origine réelle que de son devenir factice. Une possibilité permise précisément parce que l'image est filmée, diffusée et construite (par incrustation) sous les yeux du spectateur qui peut par conséquent confronter sans cesse le réel de la scène à la réalité fictive que propose l'image et, inversement, le résultat filmique aux actions scéniques. La dialectique qui s'opère entre les espaces de la scène et de l'écran met ainsi en avant différents degrés de réalité dans la représentation : l'histoire vraie à la base du spectacle, l'action scénique (à la fois représentation d'une histoire, performance d'un acteur et performance d'un personnage qui se construit une histoire et, au fond, une identité de vainqueur), l'image fabriquée en direct et, synthèse de la dialectique, la scène comme foyer de ces réalités multiples.

3.2.2. La contrefaçon du réel dans *Jackie* de D. Marleau et S. Jasmin (2010)

Dans *Jackie* mis en scène par Denis Marleau et Stéphanie Jasmin en 2010 à partir du texte *La jeune fille et la mort IV / Jackie* d'Elfriede Jelinek, l'utilisation de la vidéo en direct permet cette fois-ci aux metteurs en scène d'interroger l'image comme envers du réel – à l'instar de Jelinek dans son texte. Ce rapport du réel à l'image (et de l'image au réel) s'inscrit sous l'égide de l'intime, de « l'image qui fait écran » à l'authenticité d'une figure – en l'occurrence celle de Jackie – et qui donne lieu à une certaine forme de contrefaçon²²⁹. La teinte en noir et blanc des images diffusées sur scène vient d'ailleurs figurer ce rapport, en sublimant quelque peu le réel, le privant en quelque sorte de ce qui le caractérise (la couleur) et ainsi le déréalisant dans l'image.

Tout au long de la représentation, un caméraman, Olivier Schmitt, suit l'actrice incarnant Jackie Kennedy, sur scène et hors-scène en privilégiant systématiquement le gros

²²⁹ « Contrefaçon » en tant que reproduction à l'identique d'un objet (pouvant inclure des défauts).

plan et orientant ainsi l'œil de sa caméra sur le visage de l'actrice, sur sa robe, ses mains ou encore sur sa bouche. Les images sont diffusées, à l'exception de la fin du spectacle, en direct et en continu tout au long de la représentation sur un grand écran surplombant la scène où des canapés blancs, semblables à ceux que l'on trouve dans les aéroports, sont disposés. Les spectateurs ont ainsi accès simultanément à ce qui se déroule sur scène (les mouvements de l'actrice, ses allées et venues entre une loge à jardin et une autre à cour, etc.) et à l'image en gros plan de la comédienne. Mais plus encore, les spectateurs ont simultanément sous leurs yeux le plateau tel un plan d'ensemble (de type cinématographique) et des images saisies depuis l'intérieur de l'espace scénique jusqu'aux loges auxquelles ils n'ont pas immédiatement accès, c'est-à-dire qu'ils ne peuvent percevoir sans médiation.

Ainsi, les images permettent que ce hors scène où l'actrice change de costume ne reste jamais hors champ, c'est-à-dire hors du champ de vision des spectateurs. Néanmoins, le cadrage serré de l'image dans ces moments-là ne permet pas de voir la comédienne changer de costume, ce n'est qu'une fois qu'elle réapparaît sur scène que les spectateurs s'aperçoivent de ce qui s'y est déroulé. De cette manière, en dépit du fait que la caméra ait permis de saisir les passages de la comédienne hors-scène, les images transmises sur le plateau restent parcellaires, ne dévoilant que partiellement le déroulement des actions qui s'y jouent. Par ailleurs, lorsque ces images sont filmées depuis le plateau où se trouve la comédienne, elles se présentent comme un miroir de la scène, le lieu de sa reproduction, de sa re-présentation, soumettant néanmoins le réel – sur scène – à un recadrage en gros plan. C'est donc une image parcellaire du réel qui s'y manifeste, une re-présentation fragmentaire de la représentation elle-même ou, plus exactement, la re-présentation d'un fragment de représentation théâtrale. Dans cette relation métonymique, voire synecdotique, se joue la contrefaçon du réel par l'image, la contrefaçon de l'identité également de la femme, Jackie, par le personnage public comme si le plateau donnait à voir cet entre-deux entre la personne et la personnalité médiatique : espace paradoxal du dévoilement intime sous la couverture médiatique.

Dans ces gros plans, qui font la marque du spectacle, une nouvelle réalité apparaît et propose un foyer d'action supplémentaire et différent de celui, plus englobant, du plateau. L'espace de visibilité de la scène, dans sa dimension physique comme dans sa dimension temporelle, intègre le gros plan qui, lui, échappe à tout repère spatio-temporel issu du réel. Le visage de la comédienne, sa bouche, ses mains, le pli de sa robe, tous ces détails qui font l'objet des images prélevées sur le réel – l'actrice en train de jouer – et qui sont données à

voir de la même manière aux spectateurs placés dans les premières comme dans les dernières rangées et quelle que soit la distance qui sépare le caméraman de l'actrice²³⁰, sont autant d'ouvertures visuelles sur une autre dimension du personnage. Car ces gros plans chez Marleau et Jasmin ne manquent pas de rappeler cette « image-affection » que Deleuze analyse dans *L'image-mouvement*²³¹ (à travers justement le gros plan) et qui constitue l'expression d'un affect, d'un mouvement, d'une pulsion, d'une pensée, d'une qualité, d'un sentiment. Une image que Deleuze nomme « icône » lorsqu'elle déterritorialise l'objet de toute dimension spatio-temporelle et lui permet ainsi de s'affranchir d'une fonction *illustrative* ou *figurative* (de l'ordre de la représentation) au profit d'une fonction *expressive*, performative pourrait-on dire. Au travers de cette déréalisation qui se joue dans l'abstraction opérée par le gros plan dans *Jackie*, Marleau et Jasmin injectent du performatif dans la représentation, un peu comme si en déréalisant le réel, ils « dé-représentaient » la représentation... Or, cette mécanique semble bien être au cœur du texte de Jelinek qui, tout en retraçant la fabrique de *l'icône* populaire – Jackie Kennedy par elle-même – en révèle toute la vanité et, ainsi, la déconstruit du même geste qu'elle la construit. Dans ces images en gros plan, dans ces « icônes », au sens deleuzien, Marleau et Jasmin donnent à voir de manière métaphorique l'effritement progressif de *l'icône* populaire, Jackie Kennedy, sa *déréalisation* en quelque sorte. Mais les deux metteurs en scène vont plus loin : en donnant à voir simultanément ce geste qui représente et *dé-représente* du même mouvement, qui fait et *contre-fait* du même coup, c'est la mécanique même de Jelinek qu'ils mettent en scène au travers du gros plan.

Ce dernier, en effet, maintient des mesures qui lui sont propres. C'est lui qui construit son propre espace et son propre temps : l'espace de la scène, du réel, se dérobe dans le gros plan tandis que le temps du réel – l'ici et maintenant de la représentation – devient « temps réel », temps du « direct » : délai de transmission des images imperceptible par l'homme, vitesse de duplication (parcellaire) du réel scénique en réalité filmique, transposition des volumes en surfaces, traduction de la chair en pixels (contrefaçon du réel par l'image). Les gros plans au niveau visuel trouvent leur pendant sur le plan temporel à travers ce présent de la représentation dédoublé, différé de la scène à l'écran comme s'il était déterritorialisé sans

²³⁰ Notons en effet que dans ce spectacle les gros plans conservent leurs propres dimensions tant au niveau de la diffusion des images que de leur fabrication. Il arrive ainsi que le caméraman soit à quelques centimètres de l'actrice comme à une dizaine de mètres sans que cela n'altère les dimensions dans l'image. Cet aspect met en évidence le fait que l'image peut tout à fait rester intacte en dépit de la distance entre l'actrice et le caméraman, et donne aux spectateurs la possibilité de constater que ces gros plans établissent leur propre espace et leur propre temps.

²³¹ DELEUZE, Gilles. *L'image-mouvement. Cinéma 1*. Paris : Éditions de Minuit, 1983. Voir chapitre 6 « L'image-affection : visage et gros plan », pp. 125-144.

pour autant l'être complètement puisque ces images restent dans l'espace scénique, dans l'écrin de la représentation théâtrale. Ce faisant, le gros plan en direct ouvre une brèche dans la représentation, et laisse entrevoir, par cette perte de repères spatio-temporels rattachés au réel et par la création de sa propre dimension spatio-temporelle, un autre espace, un autre temps renvoyant à cette identité de surface (la Jackie Kennedy des magazines) à la fois travaillée et subie par la femme, Jackie, elle-même.

Si Marianne Weems met en scène la falsification du réel en montrant les procédés de falsification de l'image du réel, que le travail de Denis Marleau et Stéphanie Jasmin met en avant la contrefaçon du réel dans sa déréalisation par le gros plan, nous pouvons voir que d'autres metteurs en scène, tels que Heiner Goebbels par exemple, mettent en scène « l'effet de direct » en vue d'emporter l'adhésion des spectateurs, de leur faire croire que les images qu'ils voient sont *en direct*.

3.2.3. L'« effet de direct » dans *Eraritjaritjaka* de Heiner Goebbels (2006)

En 2006, dans son spectacle *Eraritjaritjaka*, Heiner Goebbels fait sortir l'acteur (André Wilms) de scène suivi d'un caméraman (caméra à l'épaule) et, dans une certaine mesure, « entraîne » les spectateurs dans les rues de la ville où le spectacle se joue grâce aux images projetées sur l'écran que constitue le fond de scène²³². Ainsi, l'on suit l'acteur dans ses déambulations, dans le taxi qu'il prend à la sortie du théâtre (et dans lequel il continuera à dire son texte), et ce, jusqu'à ce qu'il arrive dans un appartement où il restera jusqu'à la fin du spectacle. La particularité de ce passage, c'est que si l'acteur quitte effectivement le plateau, en aucun cas il ne quitte le théâtre (mais cela le spectateur ne le sait pas encore). Le film diffusé a en effet été préenregistré, et au moment de la représentation, lorsque l'acteur quitte la salle, ces images enregistrées en amont prennent le relais des images filmées et diffusées en direct sous les yeux des spectateurs.

Par la présence d'un caméraman aux abords de la scène, visible par l'ensemble des spectateurs, qui filme l'acteur au moment où celui-ci quitte la salle ; par le fait qu'avant même le départ de l'acteur son image est diffusée à peine quelques secondes sur scène – permettant ainsi aux spectateurs de croire que ce qu'ils voient à l'écran est filmé en direct – ; par le fait

²³² Sur le fond de scène est dessinée la façade géante d'une maison et c'est dans l'espace de cette façade que sont circonscrites les images projetées.

également que le film diffusé se présente comme un long plan séquence (donc ininterrompu) restituant ainsi le temps du réel à travers le temps réel cinématographique²³³ ; Goebbels met en condition le public en lui fournissant des preuves de ce présent *de* l'image, et ce, afin que les spectateurs adhèrent à ce qu'ils voient et, plus précisément, adhèrent à l'idée que tout est filmé « en direct ».

Le metteur en scène allemand va plus loin encore, en injectant des indices du temps présent *dans* l'image. C'est notamment le cas lorsque, au cours de son trajet, l'acteur s'arrête pour acheter le journal que l'on découvre alors daté du jour de la représentation, puis lorsque, une fois arrivé dans l'appartement, l'horloge derrière lui indique la même heure que celle des spectateurs ou encore lorsque l'acteur met en marche une télévision et que les programmes télévisés de la soirée y sont diffusés. À travers ces indices attestant du direct, le spectateur a l'impression qu'il partage effectivement le même temps que celui de l'acteur et, par extension, que ce dernier se trouve en dehors du théâtre, dans un appartement loué éventuellement pour l'occasion. Et tout le paradoxe est là : l'acteur n'a pourtant pas quitté le théâtre. Car si le trajet en extérieur (taxi, rues, etc.) a été filmé le jour même et qu'il est diffusé en différé, dès lors que l'acteur entre dans l'appartement, le direct reprend ses droits (d'où la concordance des horaires et des programmes télévisés avec ceux des spectateurs au moment de la représentation). Mais ce n'est qu'à la fin du spectacle que le dispositif est dévoilé, que l'appartement dans lequel se trouve l'acteur apparaît à l'arrière du fond de scène laissant savoir aux spectateurs qu'ils ont été dupés par l'effet de direct.

Goebbels ne manque pas de troubler ainsi la perception des spectateurs en ajoutant aux « preuves » données au regard (l'horloge et les programmes télévisés) des indices qui s'offrent aux autres sens : l'odorat, par exemple, puisque, lorsque l'acteur prépare une omelette, les odeurs de cuisson envahissent la salle ; l'ouïe également, puisque la musique interprétée en direct par le Quartet Mondrian resté sur scène au moment où l'acteur la quittait, vient ponctuer, rythmer les actions, mouvements, paroles et silences de ce dernier situé alors dans l'appartement. La dramatisation musicale mise en œuvre participe des interactions entre scène et hors-scène et assure le maintien d'une unité spatiale qui, si elle échappe à la vision, se mesure désormais à l'écoute des spectateurs et, dans une certaine mesure, à leur olfaction. Autant d'éléments qui viennent troubler, ou du moins dérouter, la perception et les certitudes

²³³ La durée dans le film concorde avec celle du réel.

des spectateurs qui croient alors savoir l'acteur ailleurs qu'au théâtre. Ce n'est que dans le dernier tiers du spectacle que le public s'aperçoit progressivement de la duperie du direct en constatant la proximité spatiale entre l'appartement et la scène. Si celle-ci était remise en question par l'effet de direct (qui, s'il maintient l'unité temporelle, disloque visuellement l'unité spatiale en deux lieux), le déplacement en quelques minutes (il en avait fallu une vingtaine à l'acteur) du quatuor à cordes, passant du plateau de scène au salon de l'appartement, puis l'ouverture des stores aux fenêtres de l'appartement par le comédien, laissant apparaître en contre-jour sa silhouette aux fenêtres de la façade dessinée en fond de scène, dévoilent la contiguïté des espaces – du plateau de théâtre et de l'appartement – et du même coup le pouvoir de falsification par le direct.

Dans ce spectacle, Heiner Goebbels fabrique l'authenticité apparente des images en donnant à voir l'effet d'authentification (qui permet de croire à l'authenticité du réel transmis en direct) d'une manière tout à fait subtile : aucune insistance particulière n'est de mise sur ces quelques secondes présentant simultanément sur scène l'acteur et son image en direct et qui se font presque dans l'urgence du départ ; les indices du temps présent dans l'image (horloge, programmes télévisés) sont également ponctuels ; le trouble des spectateurs sur la localisation de cet appartement s'insinue progressivement. Dans ce spectacle, il n'y a visiblement aucune intention de mettre en scène le direct de manière spectaculaire, de jouer ouvertement, voire de manière ostentatoire, de ses rouages. C'est davantage son pouvoir (d'illusion) quasi subliminal sur la réception qui y est finalement interrogé.

L'analyse des usages du direct dans ces trois spectacles nous permet de voir qu'aussi pertinente soit la classification élaborée par Salter, elle nécessite d'être approfondie au cas par cas, en fonction des différentes perspectives explorées par les metteurs en scène lorsqu'ils ont recours à la vidéo en direct dans leur spectacle. Certes, le synthétisme d'une telle liste dégage des tendances, mais il évacue malheureusement toute la richesse et le potentiel dramaturgique, narratif et/ou proxémique des usages du direct au théâtre.

3.3. Les enjeux théâtraux de l'utilisation de la vidéo en direct par les artistes

Du début des années 1980 jusqu'à aujourd'hui, nous pouvons remarquer en effet que, les metteurs en scène jouent des variations entre l'acteur, son corps et ses doubles. Avec des spectacles comme *Hadjj*²³⁴ (1983) des Mabou Mines, *Prologo a diary segreto contraffatto*²³⁵ (1985) de Giorgio Corsetti & Studio Azzurro, *Elseneur* (1994-95) de Robert Lepage, *S/N* (1997) de Dumb Type, *House/Lights* du Wooster Group, *Solo* (2003) de Philippe Decouflé ou encore *Intimitaeten* (2004) d'Iris Meinhardt, les artistes utilisent la vidéo en direct sur scène pour interroger, modifier, jouer, reconfigurer la présence sur scène (et à l'écran) du corps performant. L'acteur, quand il ne joue pas de son dédoublement à l'écran (Decouflé, Meinhardt), entre véritablement en dialogue avec ce double écranique qui l'accompagne au point parfois de constituer pour lui un partenaire de jeu et d'endosser le statut de personnage à part entière²³⁶ (Mabou Mines, Lepage). Bien sûr, le fait que l'acteur puisse jouer de son corps dédoublé et parcellaire à l'écran n'empêche en rien le jeu des interactions entre lui et son image/partenaire²³⁷.

Ainsi, au delà du fait de mettre en avant ce que Salter appelle la tension entre la présence d'un corps charnel et son absence (« (8) demonstrate the tension between presence of the flesh and blood performer and absence of the body »), l'utilisation du direct permet d'introduire dans la représentation une autre catégorie d'instances potentiellement

²³⁴ « (...) *Hadjj* employed cameras and monitors ingeniously inset within a triptych of mirrors as a device to recall and reconstruct lost memories. Sitting within a realistic bedroom set surrounded by the mirrors, Malaczek's virtuoso performance of an old woman painstakingly recalling the movement of her life was complemented by live and manipulated video doubles so that the actress's actual mirrored reflection melded with her own electronic simulacra. In fact, *Hadjj*'s play on recalling the past through the medium of camera and image helped manifest yet another aspect of video in performance – its ability to invoke, record, play back, and manipulate memory (...) ». SALTER, Chris. *Op. cit.*, p. 132-133.

²³⁵ « *Prologo a diary segreto contraffatto* (...), Studio Azzurro's 1985 dance theater collaboration with Giorgio Barberio Corsetti (...), featured seven actors and fifteen monitors stacked in various vertical configurations and thirteen live cameras that captured the live performers, creating a seamless flow between the live stage action and the video setting. With the cameras grabbing movement and dramatic scenes from actors on and off stage, actions that took place in the real stage setting continually overflowed onto the stack of monitors. The dust that an actor blew out of his hand, for example, could suddenly appear to travel across a vertical tower of screens. ». *Idem*, p. 140.

²³⁶ Voir sur ce sujet MAURIN, Frédéric. « Hamlet Ex Libris. Brook. Lepage. Wilson », *Théâtre / Public*, n° 135, 1997, pp. 24-28.

²³⁷ Nous pensons notamment au spectacle d'Iris Meinhardt, *Intimitaeten*, dans lequel l'actrice (et metteuse en scène) joue avec son image et l'image de certaines parties de son corps, qu'elle filme elle-même. Au cours du spectacle, l'image en direct de ses mains, par exemple, est relayée par des images différées, avec lesquelles l'actrice interagit : les mains semblent la soulever, ou encore la tirer de part et d'autre de la scène. La vidéo en direct est réintroduite et l'actrice, de la même manière que précédemment, se met à jouer avec les projections. Les jeux d'échelles prennent alors une dimension singulière, puisque son corps sur scène paraît tout petit et soumis au mouvement de sa main qui est démesurément grande sur l'écran.

énonciatrices. En permettant par exemple de convoquer sur scène une figure spéculaire voire spectrale avec laquelle dialogue ou interagit le personnage en scène comme s'il était face à un autre personnage, l'usage de la vidéo en direct permet non seulement de complexifier sur le plan narratif l'ensemble du système d'énonciation mais également de proposer, sur le plan dramaturgique, une variété de figures d'altérité. Ce n'est, par conséquent, pas un hasard si certains metteurs en scène tels que Lee Breuer des Mabou Mines dans *Hadji* (1983), Robert Lepage dans *Elseneur* (1994-95), Guy Cassiers dans *Rouge décanté* (2006) ou encore Thomas Ostermeier dans *Hamlet* (2008), ont eu recours à la vidéo en direct pour explorer les problématiques liées à l'identité, au rapport à l'Autre et au rapport à Soi, et pour développer ainsi une dramaturgie de la subjectivité dans laquelle le Sujet apparaît dans toute sa complexité.

Dans son *Hamlet*, par exemple, Ostermeier représente la folie du personnage d'Hamlet comme un délire paranoïaque. La vidéo en direct met en scène ses propres démons comme s'il en était lui-même l'auteur. C'est lui qui, d'ailleurs, au début du spectacle, entre en scène, caméra à l'épaule et filme les personnages un à un comme pour les présenter, les figurer, leur donner une forme via l'écran – écran de la pensée qui réduit la complexité des personnages à l'image qu'il s'en fait et les donne à voir ainsi. La folie d'Hamlet, à travers l'utilisation de la vidéo en direct et du point de vue subjectif adopté (caméra subjective qui amorce le spectacle), apparaît ainsi comme une mise en scène de la pensée et des tourments du protagoniste. Les personnages qui l'entourent apparaissent comme des chimères, comme les représentations fantasmatiques du jeune homme : déformation d'une réalité pourtant saisie sur le vif. Le fait que les acteurs jouent différents rôles (six comédiens pour vingt personnages), Gertrude est Ophélie, Ophélie est Gertrude, le Roi Hamlet est son frère Claudio, et inversement, etc., renforce la confusion qui règne dans l'esprit d'Hamlet, l'assimilation qu'il fait entre eux et légitime son absence de discernement dans ses rapports à eux et à la réalité. L'ensemble vient figurer petit à petit sa descente insidieuse dans la folie. Il semble bien que dans sa version de la pièce, Ostermeier transpose un théâtre du *Je* comme si le plateau s'apparentait à une scène psychique. Le metteur en scène semble mettre en avant le fait que pour Hamlet, *Elseneur* est une prison psychique dont il est incapable de sortir. Or, la vidéo en direct telle qu'elle est utilisée vient construire visuellement (par la nature et texture des images, le gros plan) cet enfermement sur le plateau. Non seulement parce qu'elle rejoue le dispositif de surveillance à travers cette image qui traque ou, plus exactement, qui manifeste la traque, mais également parce qu'elle permet d'introduire dans la représentation l'idée que

toute la fable repose sur les projections mentales du protagoniste. Des projections qui mettent en jeu la manipulation de la vérité et de la réalité. La prison d'Hamlet ne se réduit pas au château d'Elseneur, mais semble correspondre plus encore à l'image elle-même : à ces images à partir desquelles le paranoïaque construit une réalité qu'il n'est que le seul à croire. En recourant aux images en direct, Ostermeier met en avant l'élaboration de la réalité qui se fait, certes, à partir du réel (la scène filmée), mais qui passe par le filtre d'un sujet malade, paranoïaque. C'est du moins ainsi que le metteur en scène allemand semble vouloir présenter Hamlet.

Nous pouvons par ailleurs remarquer depuis quelques années, l'engouement de certains metteurs en scène pour exploiter le potentiel narratif des images en direct dans la représentation. Nous pensons notamment à Maria Jerez et à son spectacle *El caso del espectador* en 2004, dans lequel l'artiste, seule en scène, incarne une jeune femme sur le plateau et, dans le même temps, opère une infinité de stratagèmes lui permettant de filmer en direct (par caméra numérique et appareil photo) la scène de manière à produire à l'écran une histoire parallèle à la sienne, mettant également en scène une jeune femme. L'artiste travaille alors sur l'ambiguïté liée à l'identité des deux personnages féminins, laissant penser à certains moments, qu'il s'agit en fait du même personnage. Les spectateurs s'aperçoivent que la jeune femme blonde qu'ils voient sur le plateau se trouve en effet confrontée aux mêmes événements que celle à l'écran, avant de voir les deux personnages se confondre à la fin du spectacle. Tout au long de la représentation, les deux trames narratives convergent l'une vers l'autre avant de se rejoindre comme s'il s'était agi jusque là d'une mise en abyme. Un véritable dialogisme s'établit au sein même du spectacle, entre les différentes histoires narrées qui finalement – le sait-on vraiment ? – finissent par ne faire qu'une. Dans le dédoublement apparent de l'histoire, dédoublement qui s'insinue au fur et à mesure de la représentation, se joue une réciprocité fondatrice. L'œuvre ne peut être réduite à l'une ou l'autre des histoires mais, au contraire, se constitue à partir de l'une et de l'autre. Le spectacle auquel le public assiste est l'histoire d'un personnage qui lit l'histoire d'un personnage et qui finit, dans un élan spéculaire, par découvrir sa propre histoire. Le titre même du spectacle, « El caso del espectador », renvoie explicitement à la position du spectateur, à son imagination et à son interprétation des échos entre la scène et l'écran, entre la fiction du spectacle et la fiction dans la fiction du spectacle. C'est à lui de choisir le sens qu'il souhaite donner à ces entrelacs narratifs.

Dans la continuité, certains artistes mettent à profit cette possibilité de dédoubler voire de démultiplier les trames narratives grâce aux images en direct en introduisant dans la représentation différents degrés spatio-temporels. Les jeux d'échelles, agrémentés parfois d'effets (d'altérations) produits en temps réel sur et dans les images, permettent ainsi de créer, à la vue des spectateurs, des espaces-temps virtuels au sein des écrans et dans lesquels sont incrustées les images des acteurs. C'est du moins ce que nous pouvons observer dans *Mnemopark* de Stefan Kaegi, présenté en 2006. Dans ce spectacle, le dispositif scénique est composé d'un écran en fond de scène, d'une voie ferrée miniature traversant des paysages suisses reconstitués et d'un train miniature sur lequel est disposée une caméra de poche. Les acteurs ou, plus exactement, les « non-acteurs » sont retraités et ont la passion commune du modélisme. Ils prennent place dans le dispositif lui-même aux abords de la maquette et de façon virtuelle – via l'écran –, dans les paysages suisses reconstitués. Ainsi ils se retrouvent tour à tour dans les images filmées en direct depuis la caméra située en tête de wagon et relatent souvenirs et anecdotes. Lorsque l'un d'entre eux, filmé devant un fond neutre, indépendamment de la scène mais néanmoins à la vue des spectateurs, est introduit dans l'image des paysages filmés par le train, il pénètre dans une nouvelle dimension spatio-temporelle. L'entrée dans l'image va non seulement de pair avec l'entrée dans un temps passé – celui de la mémoire – mais aussi avec l'entrée dans un monde virtuel. Le son d'une navette spatiale et l'image d'un compte à rebours – conforme à tout lancement de fusées dans l'espace – viennent en quelque sorte figurer un voyage sidéral, que la nature des images numériques – ne représentant rien d'autre que des faisceaux lumineux de différentes couleurs – renforce. En jouant ainsi sur les rapports d'échelles, en altérant ou en augmentant les images par des manipulations numériques en temps réel, en élaborant une temporalité apparemment virtuelle, en convoquant donc différentes dimensions spatio-temporelles, Kaegi complexifie la construction narrative du spectacle par la mise en avant des différents niveaux diégétiques dans la représentation. La trame est pourtant d'une simplicité déconcertante : il s'agit de faire parler des passionnés de modélisme de leur passe-temps préféré...

Ces quelques exemples démontrent l'étendue possible des usages de la vidéo en direct au théâtre et offrent un rapide aperçu de la richesse potentielle des combinaisons opérées par les artistes entre la scène et les images en direct. Une richesse qui se vérifie tant sur le plan narratif que sur le plan dramaturgique et, nous le verrons dans les chapitres qui suivent, sur le plan proxémique. Les jeux de rivalité prétendue pendant bon nombre d'années (jusqu'à

aujourd'hui encore²³⁸) par certains chercheurs entre la scène et les écrans sur scène, entre l'acteur et son double écranique, semblent perdre toute consistance dès lors que l'on considère la fonction qu'assignent les metteurs en scène à ces images dans la représentation et que l'on cesse de penser leur conjugaison selon un rapport conflictuel ou de subordination entre théâtre et vidéo. Ces œuvres qui, nous l'avons vu, s'inscrivent dans l'héritage du courant *Intermedia*, appellent un type d'approche qui leur est propre et que Phaedra Bell défend particulièrement bien dans un article intitulé « Dialogic Media Productions and Inter-media Exchange » et paru en 2000 dans le *Journal of Dramatic Theory and Criticism*²³⁹.

Consciente de l'hétérogénéité des combinaisons possibles entre la scène et les images – théâtre/vidéo ou théâtre/cinéma –, Bell remet en question la catégorie aux titres interchangeables de « multimédia », « Performance art » ou « plays that use video », dans laquelle les critiques et historiens ont l'habitude de classer les productions théâtrales intégrant l'usage de la vidéo. D'après elle, cette catégorisation sous-tend l'idée qu'un médium soit dominant par rapport à l'autre dans la représentation et induit facilement une approche où la forme théâtrale est perçue comme la forme artistique d'accueil, celle qui intègre la vidéo ou, plus largement, la production filmique. Or, cette approche est d'emblée problématique d'après l'auteur, car elle écarte la possibilité de considérer certaines œuvres comme des productions filmiques au sein desquelles l'appareillage théâtral ou performatif serait intégré.

Afin d'éviter cet écueil, Bell propose de considérer les productions intermédia(tiques) en fonction des combinaisons entre théâtre et production filmique (vidéo et/ou cinéma) mises en place par les artistes et de leur qualité. L'auteur observe en effet que dans certains spectacles, l'introduction des images sur scène ne sert qu'à établir un *décorum* ou qu'à commenter les actions théâtrales mais ne s'inscrit pas dans un rapport « d'échange » intermédia. En revanche, certaines œuvres se distinguent car, en dépit du fait que le théâtre et la

²³⁸ « La présence de médias audiovisuels sur scène a des conséquences sur notre perception, à court et à long terme. Le changement d'échelle, procédé courant de la photographie et du cinéma, conduit notamment à une désorientation spatiale et corporelle du spectateur, plus ou moins agréable ou désagréable. Les trucs procurent parfois le plaisir régressif du merveilleux, comme au temps des films de Méliès. Dans la concurrence entre l'image et la présence réelle, la vidéo et l'acteur, le spectateur ne choisit pas nécessairement le vivant contre l'inanimé (...), bien au contraire ! Il choisit ce qui est visible à la plus grande échelle, ce qui évolue sans cesse et retient ainsi son attention. Tel est précisément l'enjeu de ce conflit entre l'acteur vivant et l'image, le défi posé au théâtre : faire retrouver à l'acteur sa présence et sa force de présentation. ». PAVIS, Patrice. *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*. Paris : A. Colin, 2007, p. 144. (Nous soulignons)

²³⁹ BELL, Phaedra. « Dialogic media productions and Inter media exchange ». *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, printemps 2000, pp. 41-55.

vidéo (ou le cinéma) ont leurs propres spécificités, leurs propres appareillages, l'image²⁴⁰ que chacun véhicule simultanément sur le plateau en crée une troisième. Lorsqu'ils sont conjugués dans l'ici et maintenant de la représentation, les appareillages de chaque médium se contaminent mutuellement, se reconfigurent réciproquement, et sont ainsi engagés dans un rapport de réception (l'un par rapport à l'autre) mais également de production d'un événement esthétique, si l'on veut, qui leur est à la fois dépendant mais aussi autonome. Plus concrètement, ces échanges inter-média sur scène peuvent, par exemple, se traduire par des jeux de regards, des interactions, des mouvements, des dialogues entre les acteurs et l'image ou les acteurs et un personnage présent dans l'image. Il peut également s'agir pour le metteur en scène d'intégrer la présence du dispositif vidéo dans la fiction, ou dans les actions scéniques. L'enjeu étant que chaque médium ne joue pas l'un contre l'autre, mais l'un avec l'autre. Phaedra Bell qualifie ces œuvres dans lesquelles sont privilégiées ces échanges inter-média de « dialogic media productions » :

« Inter-media exchange is the mutual acknowledgement of images produced by separate media and their accompanying interchange of dialogue, glance, attribute, equipment or other currency such that the images cohere and appear to coincide in the same time and space. I call productions that engage in inter-media exchange "dialogic media productions". »²⁴¹

Elle invite par conséquent à tenir compte des spécificités propres à chaque médium d'autant plus que chaque production, observe-t-elle, propose des combinaisons différentes à partir desquelles ces spécificités se reconfigurent. Il est donc nécessaire d'envisager que dans ces productions, théâtre et vidéo, scène et écran, actions et images, ne sont pas en concurrence, ni même dans un rapport de subordination ou d'adjonction, mais sont coordonnés de manière à ce que le fruit de leur conjugaison, de leurs interactions, fasse sens, crée un autre sens, un sens qui ne soit pas réductible à celui que véhicule, seul, l'un ou l'autre des médiums : « $1+1=3$ » !

C'est dans cette perspective que nous tâcherons d'aborder dans les chapitres suivants les œuvres de notre corpus.

²⁴⁰ Phaedra Bell part du principe que le théâtre, comme la vidéo, est producteur d'images sur la scène.

²⁴¹ BELL, Phaedra. *Op. cit.*, pp. 41-55, p. 44.

PARTIE II

LA FABRIQUE DE L'IMAGE EN DIRECT SUR SCÈNE CHEZ IVO VAN HOVE ET CHEZ GUY CASSIERS

Lorsque l'on s'intéresse aux usages de la vidéo en direct sur scène, il apparaît indispensable de se pencher tout particulièrement sur la fabrique elle-même de l'image en direct dans les œuvres afin de mieux cerner son impact sur l'expérience esthétique qu'en font les spectateurs. Nous partons en effet du postulat que l'image induit ou, du moins, est liée à une expérience singulière qui façonne non seulement la perception mais également la réception (construction de sens) des spectateurs. Au théâtre, les spectacles qui intègrent de la vidéo en direct peuvent impliquer une diversité de dispositifs, les images peuvent obéir à différents traitements qui affectent leur saisie (par des caméras de types différents, par exemple), leur cadrage ou leur contenu, qu'ils relèvent de leur restitution à l'écran (selon la taille et l'emplacement de ces derniers sur le plateau), qu'il soit question de projection ou de diffusion des images, ou encore que ces traitements se fassent numériquement et en temps réel (pendant la représentation) par des techniciens en régie.

Ainsi, l'image en direct varie d'un spectacle à l'autre et, de ce fait, engage une perception singulière en fonction des différents paramètres qui président à sa fabrication. C'est à partir de ces paramètres avec lesquels jonglent les metteurs en scène et leurs collaborateurs que les démarches esthétiques d'Ivo van Hove et de Guy Cassiers se distinguent et ce, bien qu'ils utilisent le même procédé technique : la vidéo en direct. Si l'on peut aisément penser que l'utilisation de l'image en direct sur scène n'a pour seule vocation que de donner à voir les détails d'un visage ou d'un objet, telle une loupe sur la représentation, il semble bien que les deux metteurs en scène flamands vont plus loin que la dimension utilitaire à laquelle pourrait se réduire le recours à la vidéo en direct sur le plateau.

Afin d'identifier et de comprendre les enjeux esthétiques qui gouvernent et façonnent chacune de ces deux démarches, il nous semble important de nous arrêter sur trois aspects de la fabrique de l'image en direct dans un échantillon de leurs spectacles respectifs : les dispositifs de captation et de diffusion des images, le traitement de et dans l'image et enfin, les choix des cadrages et notamment la prédominance dans les deux démarches du gros, voire du très gros plan. C'est pourquoi, nous avons décidé de consacrer les deux chapitres suivants à ces questions en tentant de faire se croiser les démarches respectives des deux artistes : Ivo van Hove et Guy Cassiers.

CHAPITRE 3

LA MISE EN IMAGE DE LA SCÈNE

DISPOSITIFS DE CAPTATION ET DISPOSITIFS DE DIFFUSION DES IMAGES EN DIRECT SUR SCÈNE

Chez Ivo van Hove, la diversité est la première particularité des dispositifs de captation des images en direct. Le metteur en scène et ses collaborateurs exploitent en effet le large éventail de possibilités que permettent les instruments de captation et de diffusion vidéo aujourd'hui à la fois sur l'ensemble des spectacles et au sein d'un même spectacle. Ainsi, l'on retrouve dans bon nombre de ses productions intégrant de la vidéo en direct une variété de caméras qui induit non seulement des modalités d'utilisation différentes mais également des variations de nature, d'aspect, de texture et, plus globalement, des singularités esthétiques dans les images elles-mêmes qui plus est, restituées sur scène grâce à divers type d'écrans. À titre d'exemples, nous pouvons penser aux caméras miniatures de *Husbands* dont les images se distinguent nettement de celles produites par la *webcam* utilisée dans *Le Deuil sied à Electre* ou encore par celles saisies grâce à la caméra intégrée au téléphone mobile d'Alceste dans *Le Misanthrope* ; toujours dans *Le Misanthrope*, nous pouvons également songer aux caméras disposées sur trépied en périphérie de l'espace scénique et qui appellent un tout autre fonctionnement que les caméras (numériques) de cinéma (sur rails et sur grue) utilisées dans l'espace scénique du *Projet Antonioni* ; et il en est de même pour la caméra numérique de type caméscope que manipule l'actrice qui interprète Agnès dans *Cris et chuchotements* et dont les images sont d'une facture bien différente de celles saisies par les caméras portatives des cameramen dans *Les Tragédies romaines* ou dans *Opening Night*. Si cette variété des caméras utilisées ponctuellement ou de manière constante dans les spectacles cités va de pair avec une diversité des dispositifs de captation, leurs modes d'utilisation chez Ivo van Hove se rejoignent néanmoins sur un point qui distingue sa démarche de celle de Guy Cassiers : la mobilité.

En effet, l'on s'aperçoit que, de manière générale, la mobilité privilégiée par Ivo van Hove est, chez Guy Cassiers, quasiment absente : aucun cameraman sur scène aux côtés des acteurs, mouvements de caméra très rares, caméras placées de manière permanente à un endroit bien défini du plateau ou de sa périphérie, dispositif de captation invisible ou, du moins, dissimulé dans la pénombre dans la plupart des spectacles. En effet, le dispositif de captation vidéo chez Cassiers se fond généralement dans le décor et de ce fait n'interfère pas *a priori* sur la perception du spectacle ou sur la construction du sens que l'on peut en faire. À la différence de Van Hove, montrer la fabrique de l'image ne semble pas être au cœur des préoccupations de Cassiers qui, en revanche, privilégie davantage le résultat du processus de captation, c'est à dire l'image en soi, sa plastique et ce, bien que les deux metteurs en scène s'accordent sur l'importance du discours visuel que ces images établissent dans la

représentation. Cassiers explique lui-même que son objectif est d'établir une « dramaturgie visuelle » du spectacle.

Chez Cassiers, le fait que le dispositif de captation ne soit pas « théâtralisé », ou mis en scène ou encore *performé* comme il l'est chez Van Hove, ne signifie pas pour autant qu'il a moins d'importance, bien au contraire ! Mais il agit autrement sur la représentation, de manière souterraine si l'on veut, et répond quoi qu'il en soit à des prérogatives d'ordre esthétique qui participent d'une véritable rhétorique de l'image. Lorsqu'on s'arrête sur la fabrique filmique chez Cassiers, et plus précisément sur ses dispositifs de captation, l'on s'aperçoit que celle-ci mobilise un ensemble de paramètres qui vont du jeu des acteurs à la composition des éclairages et que le traitement de l'image en direct s'amorce dès cet instant : celui-ci ne se fait pas uniquement en régie, de manière numérique et en temps réel, mais bel et bien sur scène, au moment de la captation vidéo.

1. Modalités de captation vidéo chez Ivo van Hove et chez Guy Cassiers

1.1. Mobilité et variété des dispositifs chez Ivo van Hove

1.1.1. Caméras mobiles

Dans la grande majorité des cas, la captation en direct des images chez Ivo van Hove a la particularité d'intégrer de manière quasi constante le mouvement : celui des caméras, à l'instar de celle suspendue au-dessus du lit d'Agnès dans *Cris et chuchotements* et qui, en suivant le mouvement d'un balancier (rappelant celui de la pendule utilisée par Ingmar Bergman comme un leitmotiv dans son film), capte le buste de celle-ci agonisant, selon un plan tourné en plongée totale (photo 2) ; mobilité des caméras que l'on retrouve également dans *Le Projet Antonioni* lorsque, par exemple, l'une d'elles, disposée sur des rails, filme à 360° le baiser entre Sandro et Claudia (photo 3). Il est alors intéressant de remarquer que l'effet produit par les mouvements de caméras dans ces deux exemples est un effet d'intensification de l'action scénique filmée. Dans le premier cas, l'agonie d'Agnès se présente à son paroxysme – elle succombera d'ailleurs quelques instants plus tard –, dans le second cas, le baiser de Sandro et Claudia tel qu'il est filmé, amorce littéralement le tourbillon de l'amour qui les emporte. Or, cette intensification, ou concentration (à laquelle concourt une perte de repères spatio-temporels produite par le choix d'un cadrage en gros

plan), a la particularité de marquer une rupture d'ordre esthétique dans la représentation. Il semble en effet que l'espace dans l'image devient mouvement et uniquement mouvement, au même titre que le temps y devient vitesse. Ainsi l'action en jeu dans l'image, les corps, les visages semblent être déterritorialisés de la scène, de l'espace et du temps, pour ne valoir qu'en eux-mêmes comme s'ils échappaient à la scène et au régime de la représentation pour se déplier dans l'image et s'inscrire dans le régime de la performativité. La mobilité des caméras chez Van Hove montre que la captation des images a un effet sur la fabrique de l'image et sur sa réception, au delà de l'action scénique re-présentée à l'écran. Les caméras agissent en effet sur la re-présentation (de l'action dans l'image) et dans la représentation (le spectacle) et, en cela, elles se présentent comme étant performatives, agissantes.



Photo 2 (a, b) : *Cris et chuchotements* (2009). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

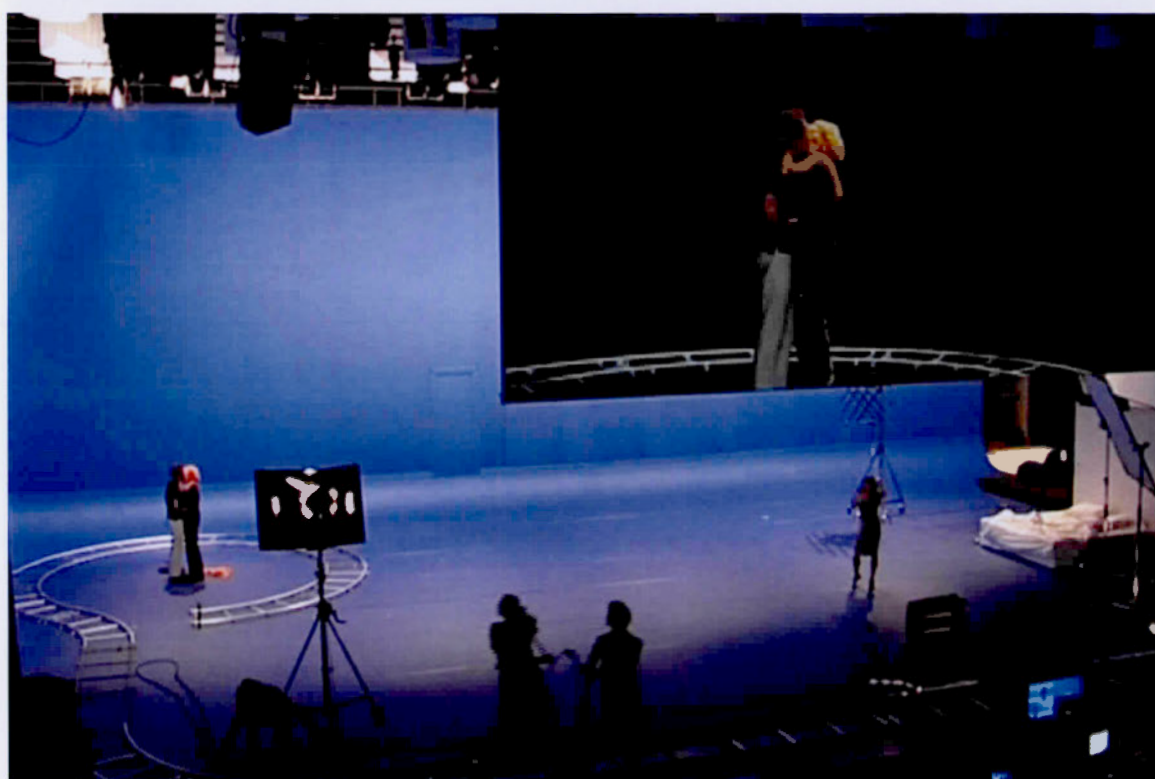


Photo 3 (a, b) : *Projet Antonioni* (2009). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

Cette mobilité qui caractérise les dispositifs de captation vidéo chez Van Hove ne se mesure pas uniquement à celle des caméras mais également, et de manière plus récurrente

encore, à celle des cameramen qui suivent les acteurs de plus ou moins près dans *Opening Night* ou dans les *Tragédies romaines*. Cette particularité donne d'ailleurs l'impression que les techniciens font partie du spectacle au même titre que les acteurs, un peu comme des performeurs d'un genre nouveau²⁴².

1.1.2. Mobilisation de cameramen

En effet, dès le début de *Opening Night*, deux cameramen suivent les acteurs, caméra à l'épaule, et les filment tantôt au plus proche, tantôt d'un peu plus loin (photo 4). Grâce à ces images filmées et diffusées en direct, les spectateurs situés frontalement par rapport à la scène ont accès à une partie du plateau qui échappe à leur champ de vision²⁴³ et qui est dévolue aux loges des comédiens de *The Second Woman* – la pièce répétée et jouée dans le spectacle *Opening Night*. Si les gros plans sur les visages des acteurs sont privilégiés, il n'en demeure pas moins que certains plans montrent clairement les techniciens et le deuxième cameraman présents aux côtés des acteurs. Cette présence des techniciens dans l'image invite à penser que ce qui est en jeu dans l'utilisation de la vidéo en direct ici relève du dévoilement de la fabrique théâtrale – tout est montré y compris celles et ceux qui travaillent habituellement dans l'ombre. Les spectateurs voient en effet les acteurs se préparer, être maquillés, habillés ou se concentrer avant leur entrée en scène – une entrée en scène qui plus est, concorde avec la répétition d'une scène de la pièce dans la pièce (*The Second Woman*). Cet espace des loges n'apparaît donc pas comme étant uniquement celui de *The Second Woman* mais se présente également comme celui du spectacle lui-même (*Opening Night*). Ivo van Hove joue en effet, dès le début du spectacle, sur l'ambiguïté de la situation théâtrale en faisant se rejoindre et se confondre l'espace de représentation du spectacle (*Opening Night*) et l'espace de fiction (celui de *The Second Woman*). Or, dans cette configuration, la place et la présence sur scène des deux cameramen – mais également de techniciens, de maquilleurs, d'un script –, semblent toutes naturelles puisqu'elles sont assimilées aux besoins de la fiction et ce, d'autant plus que les premiers mots du spectacle sont prononcés par un technicien : « *Attention, lights, sound,*

²⁴² Leur présence dans un premier temps intrigante devient rapidement évidente au point de leur permettre de circuler sur scène de manière quasi imperceptible en raison des multiples foyers d'actions simultanés. C'est notamment le cas lorsqu'un cameraman installe au cours du spectacle une caméra sur un trépied situé à cour qui permettra de filmer par la suite la scène de cet endroit.

²⁴³ Rappelons que le dispositif scénique de *Opening Night* permet aux spectateurs d'être situés soit frontalement par rapport à la scène (selon l'espace traditionnel) soit sur le côté, à cour, où sont installés des gradins. À la différence des *Tragédies romaines*, les spectateurs n'ont pas la possibilité de varier leur point de vue en changeant de place au cours de la représentation. Celle-ci est définie à leur entrée dans la salle, avant que la représentation ne commence.

video. GO ! ». De plus, la multiplication des foyers d'action simultanés sur scène – les acteurs et techniciens étant présents continuellement à un endroit ou un autre du plateau – tend à gommer les mouvements et déplacements des cameramen.



Photo 4 : *Opening Night* (2006). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

Tout au long de la représentation, les cameramen vont donc suivre, de manière plus ou moins ponctuelle, les acteurs en s'ajustant aux déplacements et aux mouvements de ces derniers, leur laissant ainsi toute liberté de jeu (photo 5). Les images sont alors saisies sur le vif, presque volées, comme si l'essentiel était de restituer ce qui arrive sur un visage ou dans un regard, du frémissement d'un muscle à l'émotion, sans pour autant intervenir sur la source de ce surgissement. Car en effet, les acteurs ne jouent pas pour la caméra, en sa direction et ne semblent pas faire cas non plus de la présence à leurs côtés des cameramen²⁴⁴.

²⁴⁴ À l'exception de deux passages dans le spectacle qui d'ailleurs s'avèrent une fois encore révélateurs de cette manière qu'a Ivo van Hove d'intégrer (voire d'absorber) les éléments du dispositif dans la fiction elle-même, au point qu'il semble conférer parfois au dispositif une fonction d'actant, voire d'acteur dans la représentation. Le premier passage correspond au moment où Manny, exaspéré par l'attitude de Myrtle, sort de ses gonds et détourne d'un mouvement de bras la caméra tenue par un cameraman à côté de lui et qui filmait jusque là sa discussion avec Myrtle. Manny prononce alors ces paroles on ne peut plus explicites quant à la fonction de ces cameramen dans la fiction : « *Fuck off with those cameras. Fucking documentary !* ». Ce geste et cette remarque, qui accompagnent une légère bousculade du cameraman, donne alors l'impression que la caméra est devenue une intruse dans cette guerre des nerfs qu'impose Myrtle à ses partenaires et au metteur en scène. De ce fait, le



Photo 5 : *Opening Night* (2006). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

La mobilité de ces derniers leur permet donc non seulement de se situer mais aussi de circuler sans contrainte de tournage sur le plateau, voire en dehors. C'est notamment le cas lorsque Myrtle, qui joue Virginia dans *The Second Woman*, reste introuvable avant son entrée en scène lors de la première de la pièce, et que Manny, le metteur en scène, la trouve ivre dans les dépendances du théâtre (photo 6). Ivo van Hove mobilise alors les couloirs et escaliers du théâtre dans lequel a lieu la représentation et, par l'intermédiaire d'un cameraman qui filme les déambulations chaotiques de Myrtle (sous le regard ulcéré de Manny) dans les escaliers,

cameraman, qui jusque-là occupait une place ambiguë entre représentation du spectacle et fiction, fait une incursion sans équivoque dans la fiction (au même titre, d'ailleurs, qu'on pouvait le voir dans les *Tragédies romaines* lorsqu'Antoine prend à partie le cameraman et saisit sa caméra pour s'adresser aux Romains). Le second passage se situe au moment où l'actrice qui incarne Nancy s'assoit aux côtés de Myrtle, alors en pleine discussion avec Sarah Goode (l'auteur de *The Second woman*) sur la difficulté de vieillir, et grimace en direction de la caméra – le caméraman étant situé quelques mètres plus loin sur le plateau. Cette adresse directe de Nancy à la caméra n'est autre qu'une interpellation indirecte (et comique) des spectateurs à qui l'image est adressée et une manière d'asseoir le retour fantomatique de Nancy que nul autre personnage que Myrtle ne voit. Un peu plus tôt dans le spectacle, la vidéo en direct avait été utilisée pour marquer justement le fait que Nancy, bien que bel et bien jouée sur scène par une actrice, était ignorée des autres personnages lui donnant ainsi les allures d'un fantôme sans passer par l'image fantomatique que l'utilisation de la vidéo peut permettre (et qui aurait pu faire office de spectre de la jeune femme). Dans cette scène, en effet, Nancy apparaissait entièrement dénudée sur le plateau et venait se mouvoir contre le corps de l'acteur incarnant Tony dans *The Second Woman*. L'image vidéo qui était alors retransmise de manière simultanée sur scène montrait, en gros plan, le visage complètement impassible de l'acteur, mâchant du chewing-gum comme si de rien n'était.

donne visuellement accès aux spectateurs à ce qui se déroule hors scène jusqu'à l'arrivée de l'équipe dans la salle.



Photo 6 (a, b) : *Opening Night* (2006). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

La mobilité du cameraman, que l'on trouve également dans les *Tragédies romaines* lorsqu'Enobarbus sort du théâtre pour se repentir de sa trahison à l'égard d'Antoine²⁴⁵, permet donc de donner à voir au spectateur ce qui se déroule en dehors de son champ de vision immédiat et ainsi d'exploiter tous les espaces du théâtre (photo 7). De cette manière, l'action scénique n'est pas circonscrite au plateau, mais se déploie aussi en dehors. L'on voit bien dans ce cas que la mobilité des cameramen et plus largement, la possibilité de filmer en

²⁴⁵ Et que l'on retrouve dans d'autres spectacles d'Ivo van Hove comme dans *Le Misanthrope*, lorsqu'Alceste poursuit Célimène jusque dans la rue avant de revenir sur scène les bras chargés de sacs de détritus.

dehors du plateau, a pour effet d'affranchir la représentation des limites spatiales de la scène. D'un point de vue spatial, la scène se trouve par conséquent toujours mise en excès par rapport à elle-même – la diffusion sur scène des images filmées en direct à l'extérieur du plateau permettant l'extension des espaces de représentation au delà de l'espace scénique.



Photo 7 (a, b) : *Les Tragédies romaines* (2007). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle (*Antoine et Cléopâtre*).

Ainsi, l'usage de la vidéo en direct sur scène et l'intervention de cameramen mobiles permet à Van Hove non seulement d'aller filmer l'action en train de se faire, mais également de sortir de la scène voire du théâtre tout en maintenant une continuité théâtrale et dramatique par l'image. Mais plus encore, cette mobilité des cameramen confère à l'image ce que l'on pourrait appeler une *force de l'instant* par le fait, justement, de restituer dans sa forme (et pas seulement dans son contenu) une dynamique d'action qui admet le cadrage approximatif, les ajustements et mises au point à vue, les flous et, plus globalement, toute aspérité d'ordre esthétique à même de laisser surgir, comme une pulsion, le réel et ses aléas dans la fabrique même de l'image et, par extension, dans la représentation. Ce sont par exemple les sursauts de l'image lorsque le cameraman est bousculé par Manny dans *Opening Night* ou encore les réactions des spectateurs qui apparaissent dans le champ de l'image, à l'arrière des acteurs, lorsqu'ils réalisent qu'ils passent eux aussi à l'écran²⁴⁶.

Une fois encore, la mobilité des cameramen chez Van Hove permet de laisser pénétrer au sein même de la représentation une dimension performative qui relève de ce surgissement du réel dans la re-présentation par l'image. En cela, nous reconnaissons dans une certaine mesure l'empreinte cinématographique d'un John Cassavetes dont la démarche constituait d'après Hubert Damisch et, avant lui, Ray Carney, un « équivalent cinématographique d'un Jackson Pollock »²⁴⁷ et qu'ils définissaient comme de l'*acting cinéma*. Cassavetes accordait en effet une telle importance au surgissement des pulsions, à ces « énergies incontrôlables » et, plus globalement, au *dire* des corps dans le jeu des acteurs que les modalités de tournage nécessitaient à la fois mobilité et réactivité des cameramen²⁴⁸. De cette manière, ces derniers étaient à même de capter le surgissement imprévisible d'une émotion sur un visage, d'une lueur dans un regard, d'un frisson traversant un corps ou encore la spontanéité d'un fou rire, tels que le film *Faces* (1968) peut en témoigner. Comme Gilles Mouëllic le souligne, chez Cassavetes, la liberté de mouvement des cameramen allait de pair avec la saisie de ce qui advient dans l'instant et donc de ce qui échappe au jeu préfabriqué des émotions ou des relations²⁴⁹ :

²⁴⁶ Ou encore celles, souvent incongrues, des passants interpellés par Alceste dans *Le Misanthrope*, lorsque celui-ci sort du théâtre suivi d'un cameraman.

²⁴⁷ CARNEY, Ray. *The Films of John Cassavetes. Pragmatism, Modernism, and the Movies*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994 et DAMISCH, Hubert. *Ciné fil*. Paris : Seuil, 2008. Cités par Gilles Mouëllic dans MOUËLLIC, Gilles. *Improviser le cinéma*. Crinée : Editions Yellow Now / Côté cinéma, 2011, p. 77.

²⁴⁸ « Les énergies incontrôlables dont parle Carney dépendent du jeu des acteurs et nécessitent une réactivité de l'ensemble de l'équipe de tournage, contrainte de répondre à des sollicitations imprévisibles. » MOUËLLIC, Gilles. *Idem*, p. 77.

²⁴⁹ Peter Falk dira d'ailleurs au sujet du jeu de l'acteur chez Cassavetes : « C'est plus dur de jouer dans les films

« Tout l'art de Cassavetes consiste à accompagner les comédiens vers ce moment de jeu où, tout en restant dans un projet précis, la part de création instantanée prendra le relais d'une prédétermination qui n'a d'autre but que de rendre possible ce que l'on peut appeler à nouveau une forme de débordement. Pour cela Cassavetes doit faire des choix (...) il laisse durer les séquences afin de permettre aux acteurs de parvenir à cet état d'abandon où seules les complicités physiques feront sens (...). Le temps de l'improvisation collective est un temps long, dans lequel chaque partenaire doit être constamment capable de réagir aux sollicitations inattendues. Cette concentration commune nécessaire, Cassavetes l'obtient en filmant à deux caméras tenues à l'épaule et en laissant les opérateurs libres de leurs choix, ceux-ci étant soumis (...) aux déplacements imprévus des acteurs. »²⁵⁰

C'est pourquoi cette liberté de mouvement que Ivo van Hove accorde aux cameramen au cœur même de la fabrique filmique en jeu dans *Opening Night* nous semble porter l'empreinte esthétique d'un Cassavetes – et ce, bien au-delà du fait qu'il mette en scène le scénario d'un des films du réalisateur américain.

Autre scénario de Cassavetes mis en scène, autre cas exemplaire de la mobilité des cameramen chez Ivo van Hove et, de tous, certainement le plus radical : la décision d'équiper les acteurs d'une caméra miniature dans *Husbands*. En effet, la particularité de ce spectacle relève du fait que ce sont les acteurs qui filment en direct la scène par l'intermédiaire d'une caméra placée sur l'une de leurs tempes, au niveau de leurs yeux (photo 8). Les comédiens sont donc les cameramen et, de ce fait, les cadresurs puisque c'est par la position de leur tête et dans la direction de leur regard que les images sont saisies en direct. Ils offrent de cette manière un point de vue interne à la scène, comme si l'image transposait leur regard sur les autres personnages avant qu'il ne fasse l'objet eux-mêmes du regard des autres. Ainsi, dans *Husbands*, filmer l'action en train de se faire va de pair avec le fait de filmer au cœur de l'action par l'intermédiaire des acteurs eux-mêmes. Ces derniers sont donc non seulement objet dans l'image mais également sujet de l'image, sujet de leur fabrique. Au point que l'on pourrait dire à propos d'*Husbands*, qu'au même titre que Yves Klein utilisait des « corps-pinceaux » dans ses *Anthropométries*, Ivo van Hove utilise des corps-caméra pour *construire* ou, du moins, *saisir* les images et proposer un point de vue subjectif aux actions qui se déroulent sur scène. Durant toute la première partie du spectacle – jusqu'à ce que Archie, Gus et Harry se trouvent en Angleterre – les images filmées sont toujours issues de ces trois

de John [...], parce qu'il impose un mode de réalité ou d'immédiateté ou de spontanéité qui n'est pas le même que dans les autres films. Dans les autres films, on peut s'en tirer en jouant très bien – en jouant finement, habilement – mais si on essaie de refiler ça à John ça ne marchera jamais. ». CASSAVETES, John. *Autoportraits*. Paris : Cahiers du cinéma, 1992, p. 175. Cité par Gilles MOUËLLIC, *op. cit.*, p. 82.

²⁵⁰ MOUËLLIC, Gilles. *Op. cit.*, p. 78.

personnages. Ce n'est qu'à partir du moment où l'actrice Halina Reijn, interprétant les trois femmes (Sung Lee, Mary et Jane) que rencontrent les trois hommes à Londres, entre en scène que les images en direct diffusées sur scène seront issues du point de vue de l'actrice (et par conséquent des trois femmes).

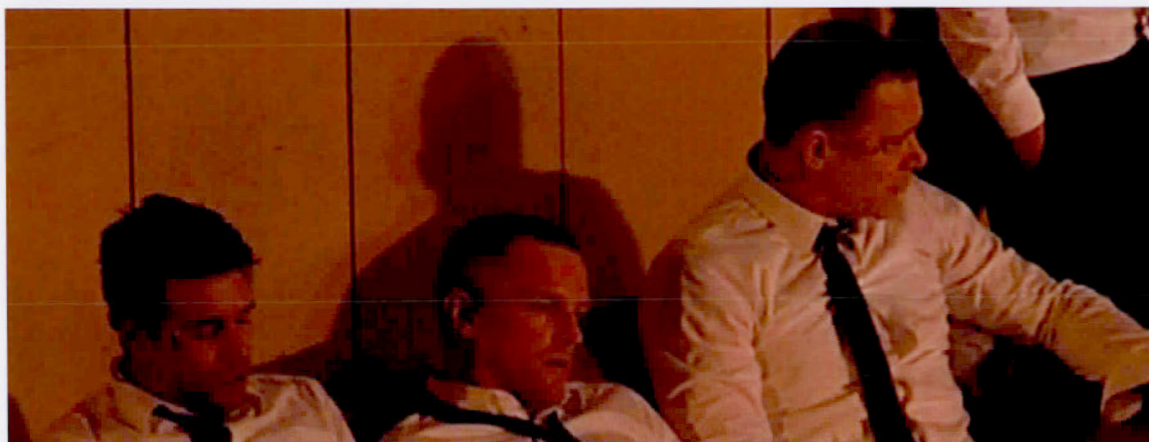


Photo 8 (a, b) : *Husbands* (2012). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

Au delà de cette hyper-subjectivité en jeu et sur laquelle nous reviendrons dans les chapitres suivants, ces images, qui dans leur forme sont habitées du mouvement des corps des acteurs, de leur dynamique mais aussi de leur précision relative (ils sont obligés parfois de vérifier leur position sur des moniteurs de contrôle afin d'ajuster leur cadrage) viennent fabriquer un véritable et singulier devenir-image du corps sur scène. Ce parti-pris permet en effet la restitution d'une corporalité (en l'occurrence celle de l'acteur, du personnage) dans la forme de l'image qui ne passe donc pas seulement par son contenu (la représentation du

corps) mais par le rythme, la dynamique, les déplacements, les pulsions et les pulsations qui habitent ces corps porteurs de la camera. Une fois encore, il nous semble que la fabrique des images en direct chez Ivo van Hove et tout particulièrement le recours à ces images-corps se rapproche des partis pris esthétiques de John Cassavetes et de ce « cinéma des corps » qui caractérisait sa démarche cinématographique.

« Cassavetes révèle (...), dès son premier film [*Shadows*] son intérêt pour la part d'invention des corps et pour le rythme, cette pulsation interne du plan qui naît du seul mouvement de ces corps. Ce qui n'est alors qu'une intuition deviendra à partir de *Faces* son unique centre d'intérêt. Tous ses choix seront guidés par cette obsession : comment parvenir à faire lâcher prise aux acteurs, les contraindre à aller au-delà de leur maîtrise technique pour atteindre la vérité des sentiments. »²⁵¹ « Si son cinéma est avant tout un cinéma des corps, c'est qu'il est un des rares cinéastes à avoir amené les acteurs à *parler avec leur corps*. »²⁵²

Dans les chapitres suivants, nous reviendrons sur cette dimension du corps dans les spectacles d'Ivo van Hove, mais l'on peut d'ores et déjà observer que la fabrique de l'image dans ses spectacles s'inspire, volontairement ou non, d'enjeux esthétiques que partageait Cassavetes en son temps lorsqu'il s'appropriait certaines caractéristiques du cinéma direct (notamment la mobilité des cameramen) au service d'un cinéma de fiction.

Enfin, nous retrouvons cette mobilité des cameramen dans les *Tragédies romaines*, à ceci près qu'elle ne semble pas tant faire référence au monde du septième art, comme dans *Opening Night* ou *Husbands*, qu'à celui des médias de l'image aujourd'hui. En effet, bien que ce procédé qui consiste à introduire des cameramen sur scène, au contact des acteurs et donc à la vue des spectateurs, ne soit pas le seul sur lequel est fondé le dispositif de captation dans les *Tragédies romaines*²⁵³, il est intéressant de remarquer les affinités qui se dessinent entre le mode de captation *sur le vif* employé dans le spectacle et les images qui, aujourd'hui, font les actualités télévisuelles.

C'est notamment le cas lorsqu'à la mort de César, Marc-Antoine s'adresse au peuple romain et saisit la caméra du cameraman qui le suit pour parler en direction de l'objectif,

²⁵¹ *Idem*, p. 82.

²⁵² *Idem*, p. 83.

²⁵³ Dans les *Tragédies romaines*, deux modes de captation en direct des images sont utilisés : des cameramen qui suivent et filment les acteurs sur le plateau voire en dehors, des caméras fixes, posées sur trépieds et qui encadrent la scène. Comme le montre le plan de la scénographie reproduit en annexe 1, elles sont au nombre de 10 et correspondent, sur le schéma, aux cercles rouges présents dans l'épaisseur du cadre bleu.

(photo 9) qu'un peu plus tard, un cameraman se précipite sur une bagarre qui oppose Marc-Antoine à Brutus (photo 10), ou encore, à la fin du spectacle, lorsque qu'Enobarbus, regrettant d'avoir trahi Antoine, sort du théâtre et crie son envie de mourir sous l'objectif d'une caméra tenue à l'épaule par un cameraman avant de revenir sur scène (photo 6). L'aspect alors approximatif et mouvant du cadrage restitue dans les images elles-mêmes non seulement la course (dans les deux derniers cas), mais également l'urgence et la charge émotive de ce qui se joue dans l'instant et, de ce fait, intensifie une certaine proximité entre les (télé)spectateurs et l'action scénique (ou filmique). Les images alors filmées par les cameramen situés au cœur de l'action, parfois depuis l'intérieur du plateau (dans les deux premiers cas) et même en dehors du théâtre (dans le troisième cas), amènent – certes, artificiellement – les spectateurs au plus près de ce qui se déroule à l'écran et/ou sur scène (s'ils n'y sont pas déjà, puisque le dispositif scénique des *Tragédies romaines* permet aux spectateurs d'assister au spectacle depuis les canapés situés sur le plateau). Il semble alors que cette proximité fabriquée dans et par l'image permet aux spectateurs d'être présents *par procuration* dans les situations. À l'instar de ces images filmées par une caméra embarquée dans les conflits armés, ou encore de ces images tournées par des téléphones cellulaires lorsque des troubles surviennent lors de manifestations – images auxquelles les spectateurs sont maintenant habitués tant elles fabriquent désormais les actualités télévisuelles –, les images embarquées dans les *Tragédies romaines* s'inscrivent dans la rhétorique visuelle à laquelle obéissent les médias de l'image aujourd'hui et reprennent cette dimension sensationnelle qui les caractérise, précisément par cette mobilité des cameramen sur le plateau. Ce n'est pas tant le contenu des images que leur forme qui interpelle les spectateurs et vient faire sens ou, du moins induire une certaine lecture des images.



Photo 9 (a, b) : *Les Tragédies romaines* (2007). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle (*Jules César*).

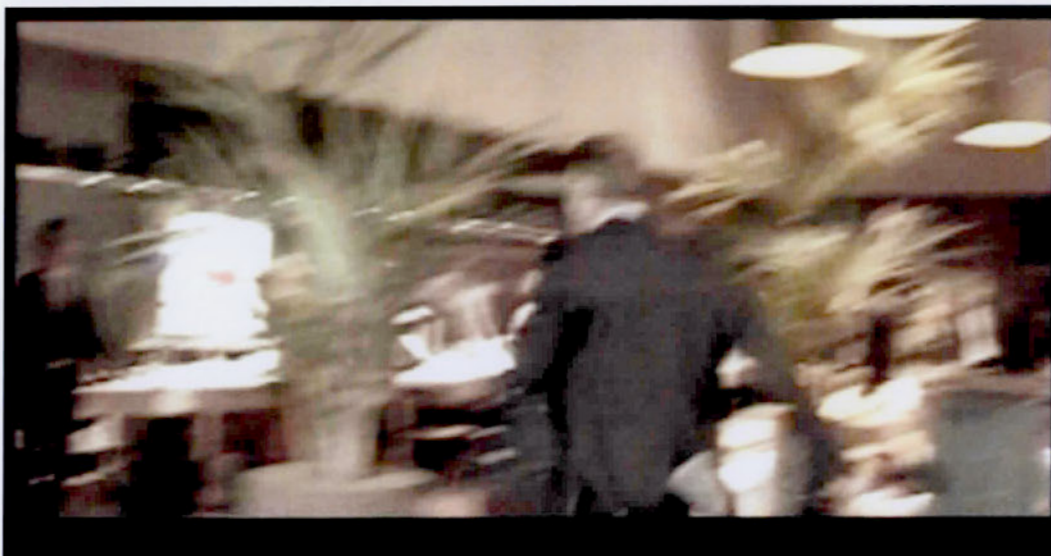


Photo 10 (a, b, c) : *Les Tragédies romaines* (2007). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle (*Jules César*).

Chez Guy Cassiers, en revanche, cette mobilité des caméras est quasiment absente. Ce qui est alors frappant quand on observe les dispositifs de captation vidéo dans ses spectacles c'est qu'ils semblent avoir davantage d'impact sur le jeu des comédiens qu'ils n'en ont dans les spectacles d'Ivo van Hove (à l'exception de *Husbands*) où la plupart du temps la caméra suit les acteurs « dans le feu de l'action ». Or, l'on s'aperçoit que cela a un lien avec la position statique des caméras sur le plateau, le fait qu'elles sont situées à un endroit (de la scène ou de sa périphérie) d'où elles ne bougeront pas lorsqu'elles seront utilisées pendant la représentation.

1.2. Discrétion des dispositifs et mobilisation des acteurs chez Guy Cassiers

1.2.1. La caméra pour partenaire de jeu des acteurs

En effet, aucun cameraman sur scène pour suivre les acteurs en pleine action et s'adapter à leur jeu, chez Guy Cassiers, mais ce sont les acteurs qui s'ajustent aux contingences du dispositif de captation. Prenons pour exemple les modalités de captation vidéo mises en place dans *Cœur ténébreux*²⁵⁴ et dans *Le Mariage mystique*. Dans le premier cas, une caméra fixe est située à jardin, aux abords de l'aire de jeu, et filme l'acteur selon une perspective tracée au sol et jalonnée de repères (photo 11a). Tout au long de la représentation, ceux-ci vont permettre à l'acteur d'ajuster sa position dans l'espace et notamment la distance qui le sépare de la caméra. De cette manière, l'acteur, par ses déplacements, créera différentes profondeurs de champ dans l'image. L'on verra ainsi au cours du spectacle, le comédien se déplacer sur le plateau considérant à la fois la perspective tracée au sol (qui correspond au champ de l'image projetée) et un moniteur situé à cour, face à la caméra, sur lequel apparaissent des personnages virtuels préenregistrés et joués par l'acteur lui-même en amont de la représentation (photo 11b). Les déplacements de ce dernier lui permettent alors d'entrer dans l'image (lorsqu'il est positionné dans le champ de la caméra), mais également d'en sortir. Par ses positions dans l'image, il va ainsi créer une dynamique d'échange assez remarquable entre lui et les personnages virtuels, passant tantôt à leur gauche dans le cadre, tantôt à leur droite, et variant la direction et l'angle de son regard pour maintenir une cohérence interne à l'image. L'acteur semble être alors le maître de sa position dans l'image et contribue à sa fabrique non pas en étant porteur de la caméra, comme on l'a vu chez Ivo van Hove à travers le cas de *Husbands*, mais en abordant l'image à la fois de l'extérieur et de

²⁵⁴ Annexe 2. Voir le schéma du dispositif scénique du spectacle.

l'intérieur, selon des considérations plastiques, en tenant compte dans son jeu des perspectives, des points de fuite, du cadre de l'image et des profondeurs de champ.

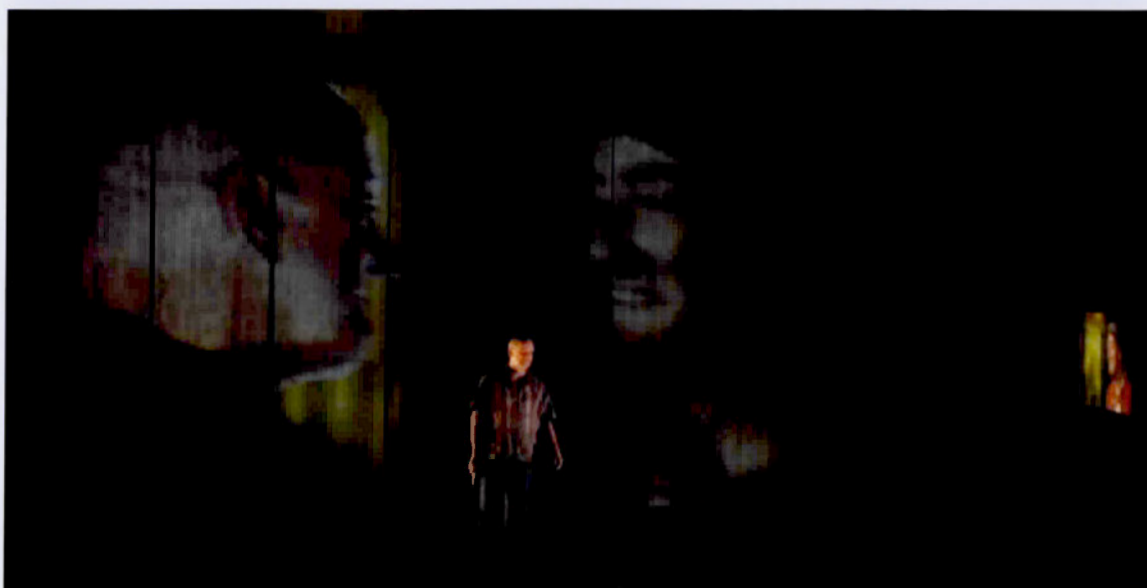


Photo 11 (a, b) : *Cœur ténébreux* (2011). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

Par ailleurs, ce dispositif force l'acteur à se positionner de profil (et parfois de dos) par rapport au public en vue de fabriquer l'image en direct, comme si dans ces moments-là, son rapport à la caméra prédominait sur sa relation avec les spectateurs qui, elle, s'établit lors de ses adresses directes au public. Cette rupture de positionnement se trouve alors relayée par l'adresse frontale qu'opère l'image face aux spectateurs. Par cette rupture, Guy Cassiers introduit un changement diégétique dans la représentation de la fable, dans la mesure où l'on passe d'un récit des souvenirs de Marlow sous une forme monologuée (sur scène) à une mise en acte de ses souvenirs par l'image et sous une forme dialoguée (avec des personnages virtuels). Ainsi, la position obligée de l'acteur dans son rapport à la caméra travaille la construction du spectacle et participe à la mise en place de sa narration. Ici la caméra n'est pas

simplement outil de captation, mais la manière dont elle est utilisée (outre la fonction des images dans le spectacle) fabrique en soi la structure énonciative déterminée par le metteur en scène.

Ainsi lorsque les caméras sont à la portée de l'acteur – à l'intérieur de l'espace scénique ou à sa proche périphérie –, l'on observe que c'est à l'acteur qu'incombe la fabrique des plans (de par sa position et sa distance de l'objectif), à lui qu'incombe également sa position dans le cadre de l'image ou encore les jeux avec la caméra²⁵⁵... au point que celle-ci constitue parfois un véritable partenaire de jeu pour les acteurs, comme on peut le voir dans *Le Mariage mystique*, par exemple, à travers le jeu de l'actrice Katelijne Damens qui incarne le personnage de Clarisse (photo 12).

Une caméra de type caméscope est en effet disposée sur un piano miniature autour duquel Clarisse gravite tout au long du spectacle. Chacune de ses interventions se présente sous la forme d'une correspondance avec Ulrich et c'est en s'adressant à la caméra qu'elle s'adresse à lui. L'actrice entre alors dans un véritable jeu de séduction avec l'objectif de la caméra, répétant ainsi celui qu'elle avait amorcé dans la première partie de la trilogie *L'Homme sans qualités*. Au travers de mouvements sensuels et de postures lascives, de regards langoureux et d'un ton de voix gagné au murmure, Clarisse semble trouver dans l'œil de la caméra un substitut au regard de celui qu'elle aime et désire (Ulrich). La caméra semble alors constituer son partenaire de jeu, à la fois symbolique (en tant que substitut d'Ulrich) sur le plan de la fiction et technique (la comédienne jouant avec) sur le plan de la représentation. Cet aspect est d'autant plus frappant que ses adresses sont en grande majorité orientées vers cette caméra et jamais vers les spectateurs ou vers Ulrich lui-même, situé pourtant à quelques mètres d'elle sur le plateau. C'est là un autre aspect distinctif de l'utilisation des caméras chez Cassiers : aussi paradoxal que cela puisse paraître si l'on considère la discrétion des dispositifs de captation vidéo, les adresses à la caméra sont beaucoup plus présentes et même affirmées dans ses spectacle que dans ceux de Van Hove... au point que les acteurs peuvent tourner le dos au public ou leur présenter leur profil de manière répétée au cours d'un spectacle si la disposition de la caméra l'impose.

²⁵⁵ Comme nous l'avons d'ailleurs remarqué chez Ivo Van Hove dans l'exception qu'est *Husbands*.



Photo 12 (a, b) : *Le Mariage mystique* (2011). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

1.2.2. La scène sous surveillance

Cela n'empêche pas pour autant que les acteurs soient, comme chez Ivo Van Hove, filmés également *sur le vif* ou, du moins, que leur image soit dans une certaine mesure captée en apparence à leur insu écartant ainsi toute adresse directe à la caméra. C'est notamment le

cas dans *Rouge décanté* où le dispositif de captation vidéo repose sur 5 caméras de surveillance munies de téléobjectifs²⁵⁶ et filmant l'acteur en train de jouer²⁵⁷. C'est aussi le cas des caméras disposées en dehors de l'aire de jeu, à jardin et à cour, dans *L'Homme sans qualités* lorsque Walter et Ulrich expriment leur désenchantement à la fin du spectacle et qu'ils sont filmés de trois quarts (profil) ; de celle située à cour dans *Le Mariage mystique* lorsque Ulrich puis Agathe dressent le bilan de leur jeune vie et de leur relation, ou encore de celle située face à la scène et qui permet de filmer Clarisse jouant au piano pendant qu'elle avoue avoir été victime dans son enfance d'attouchements sexuels perpétrés par son père. C'est enfin le cas aussi dans *Le Crime* lorsqu'une caméra placée une fois encore face à la scène permet de donner un visage au personnage de Moosbrugger. Ainsi, l'on constate que c'est aux caméras placées aux abords de la scène, à l'extérieur de l'aire de jeu, que revient la charge de capter la représentation selon les modalités de la télésurveillance, d'une mise sous observation qui se ferait à distance et de manière invisible pour les spectateurs. La dissimulation du dispositif de captation vidéo dans ces quelques cas, semble bien avoir un rôle à jouer dans la représentation – un rôle différent certes mais non moins important que celui de montrer le dispositif de captation vidéo chez Ivo van Hove.

1.2.3. Discretion des dispositifs de captation

En effet, chez Cassiers, la proximité du personnage et l'intimité des révélations sont l'enjeu de ces passages où l'acteur est filmé sur le vif, en train de jouer sans s'adresser à la caméra. Le metteur en scène le dit lui-même dans le dossier de presse du spectacle *Rouge décanté* :

« Le spectateur entre dans [le] monde intime [du personnage] grâce à des caméras équipées de téléobjectifs. Les techniques sonores permettent d'entendre même le plus léger murmure de l'acteur Dirk Roofthoof. La technologie me permet de créer une subtilité et une intimité plus grandes. »²⁵⁸

²⁵⁶ Annexe 2. Voir le schéma du dispositif scénique.

²⁵⁷ Dans ce spectacle les adresses directes de l'acteur à la caméra sont très ponctuelles et ne se répètent qu'à deux reprises : la première, lorsqu'il évoque pour la première fois son enfance dans le camp de détention japonais : « Ce camp s'appelait Tjideng. Le camp de femmes de Tjideng, où étaient aussi hébergés les petits garçons de moins de dix ans et où j'ai séjourné avec ma grand-mère, ma mère et ma soeur, était un quartier de Batavia isolé du reste de la ville par des palissades de jonc, des miradors et des barbelés. » ; la seconde, lorsqu'il évoque la mort de sa grand-mère et celle, deux mois plus tard, de sa petite sœur. Il se rapproche alors d'une caméra disposée à cour, créant par son déplacement un gros plan sur son visage avant de détourner son regard de l'objectif au moment où l'émotion est la plus grande. Il regardera de nouveau l'objectif de la caméra quelques secondes plus tard.

²⁵⁸ *Rouge décanté*, dossier de presse du spectacle. Archives du Toneelhuis d'Anvers.

Dans l'ensemble des spectacles de Cassiers, ce sont toujours des scènes d'aveux, de réflexion, de pensées ou de fantasmes exprimés que l'œil de la caméra vient comme dérober au silence. Le fait de dissimuler leur emplacement ou, dans une moindre mesure, de ne pas le mettre en avant, permet que cette proximité et cette intimité ne soient pas parasitées par la vue du dispositif. Celui-ci devient transparent comme le diraient Bolter et Grusin²⁵⁹ et à la différence des spectacles d'Ivo van Hove où l'effet de distanciation brechtienne se trouve réactualisé par la mise à vue du dispositif de captation, chez Cassiers, cette transparence permet aux spectateurs de plonger dans les pensées du personnage ou, du moins d'être entraînés dans une atmosphère qui s'apparente au monde intérieur qui se dévoile sous leurs yeux.

Le choix des éclairages de la scène, du clair obscur privilégié en permanence chez Cassiers concourt d'ailleurs à cette dissimulation du dispositif de captation vidéo. Là encore, l'esthétique de Cassiers se distingue de celle d'Ivo van Hove dans la mesure où ce dernier utilise en grande majorité du temps un éclairage d'ensemble permettant que tout soit vu. Cassiers, au contraire, plonge la scène dans l'obscurité quasi totale pour n'éclairer que les visages ou une zone très circonscrite de l'espace créant ainsi l'effet du gros plan sur scène. Les jeux d'éclairage chez Cassiers découpent l'espace, définissent des aires de jeu et participent de la fabrique de l'image dans la mesure où ils permettent une certaine dissimulation du dispositif de captation. Nous nous en apercevons aisément dans le deuxième acte de *L'Homme sans qualités*, lorsque cinq caméras munies d'une lampe permettant d'éclairer exclusivement le visage des acteurs placés devant elles, sont utilisées, et que ces derniers la mettent en marche avant de prendre la parole puis l'éteignent à la fin de leur intervention (photo 13).

²⁵⁹ BOLTER, David Jay et Richard GRUSIN. *Remediation : Understanding New Media*. Cambridge (Mass.) : Mit Press, 1999. Voir supra, p. 16, note de bas de page n° 3.

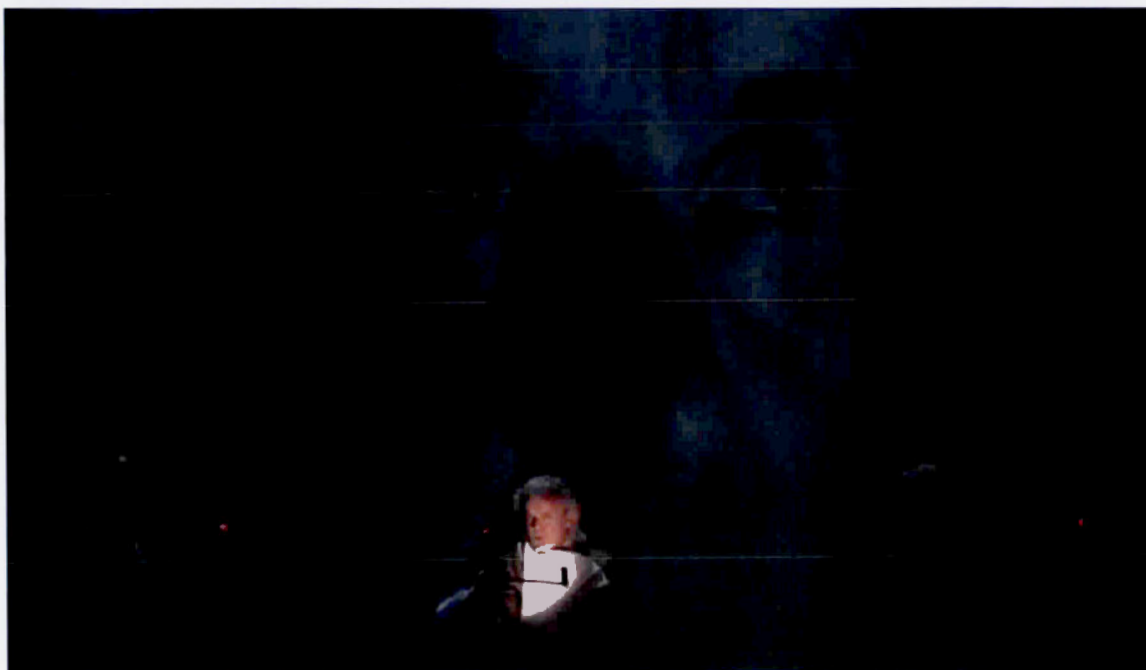


Photo 13 : *L'Homme sans qualités* (2010). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

1.2.4. Un travail de l'image amorcé lors de la captation

Ces jeux d'éclairage ont également un impact au niveau de la restitution de l'image. D'une part ils donnent à l'image projetée une importance plastique considérable puisque le clair obscur sur scène permet de faire de l'image une source de lumière qui attire le regard du spectateur et se donne à voir comme un tableau dans l'espace. D'autre part, ce travail sur la lumière et notamment la teinte des éclairages se répercute dans l'image elle-même sans que s'impose le recours à un traitement numérique des images en temps réel. Si la scène est baignée de rouge comme on peut le voir à certains moments de *Rouge décanté* (photo 14), l'image elle-même sera rougeoyante (étant filmée dans ce halo), tout comme la présence de rayons lumineux (obtenus grâce à des gobos) balayant les visages et les corps plongés dans la pénombre confère aux images une forme d'évanescence qui favorise l'idée que ce qui s'y joue est en quelque sorte coupé de toute concrétude, comme suspendu. C'est notamment le cas dans *L'Homme sans qualités* lorsqu'au cours du deuxième acte, Diotima, Clarisse et Bonadéa sont filmées sur une scène plongée dans une obscurité quasi complète (à l'exception de leur visage légèrement éclairé) et que des rayons de lumière vaporeuse traversent le plateau (photo 15). Tandis que les trois femmes évoquent Ulrich et leurs fantasmes respectifs, ces mouvements de lumière et les ombres passantes qui les accompagnent, contribuent à créer dans l'image une atmosphère qui se prête particulièrement au secret, à ce qui se joue dans l'ombre.

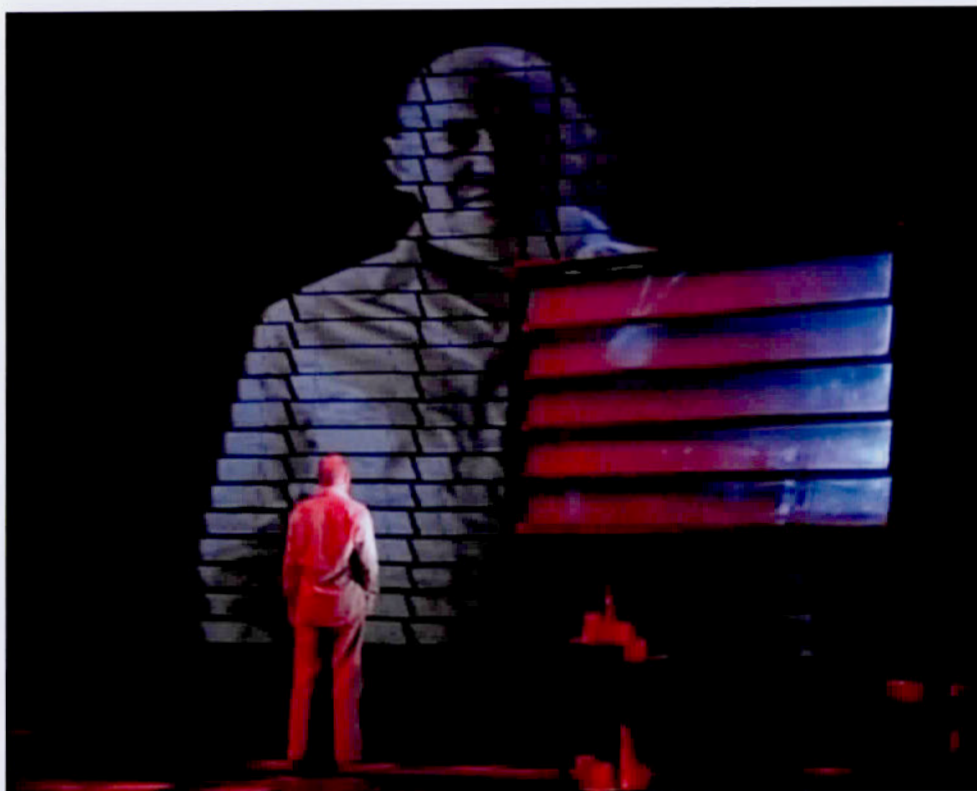


Photo 14 : *Rouge décanté* (2004). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

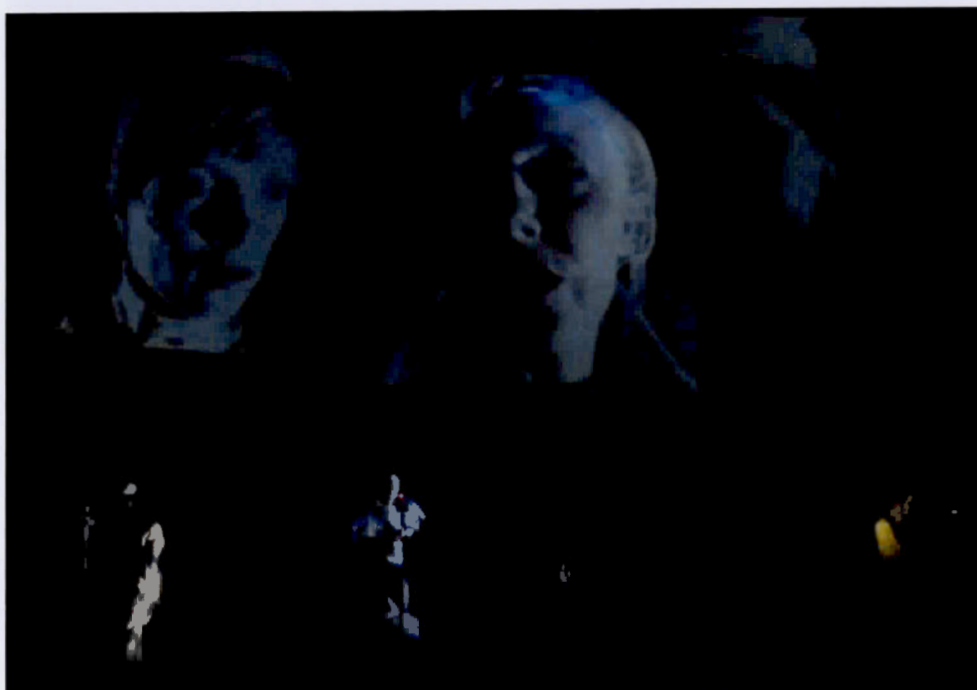


Photo 15 : *L'Homme sans qualités* (2010). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

1.2.5. Le choix des matériaux

L'on s'aperçoit aisément que le traitement des images chez Cassiers s'amorce dès leur captation. Et ceci est d'autant plus visible que les jeux de lumière ne sont pas les seuls à y participer mais qu'ils se conjuguent aux choix minutieux de matériaux susceptibles d'agir sur la plastique de l'image. Ainsi, des filtres en tulle plus ou moins transparents et de différents maillages sont disposés à quelques centimètres de l'objectif des cinq caméras miniatures employées dans le deuxième acte de *L'Homme sans qualités*. Ceux-ci donnent alors un aspect singulier à chaque image – l'on verra ainsi apparaître à l'écran Von Shattenvalt avec l'ombre d'un grillage sur son visage – et atténuent la réverbération de la lumière sur le visage des acteurs (photo 16).

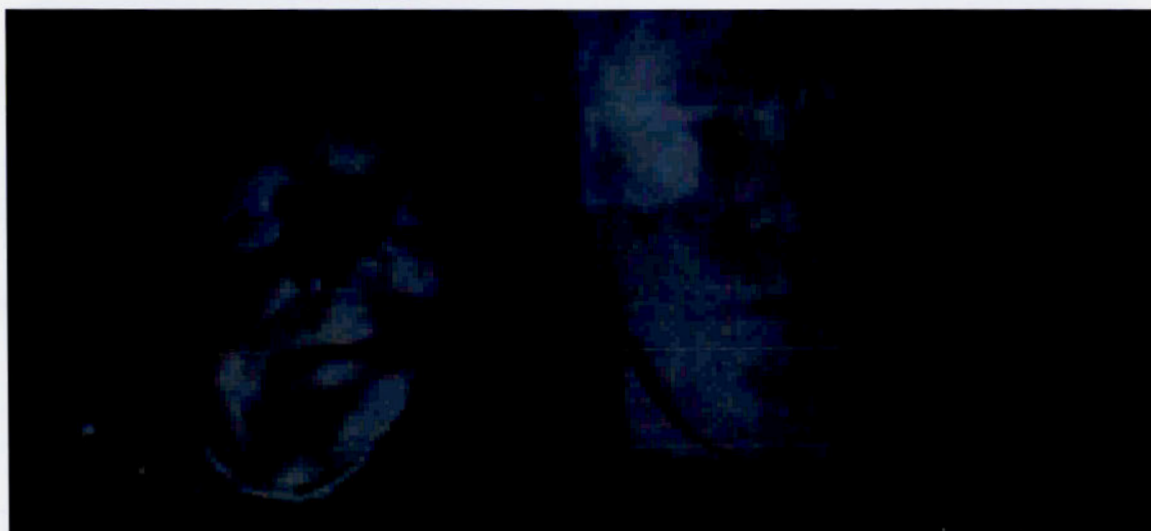


Photo 16 : *L'Homme sans qualités* (2010). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

Le choix des matériaux employés sur scène et leur impact sur le dispositif de captation vidéo est aussi frappant dans *Le Mariage mystique* puisque la caméra disposée sur le piano miniature se trouve placée sur le couvercle du piano, un couvercle vernis réfléchissant ce qui s'y reflète. L'actrice incarnant Clarisse jouera d'ailleurs de cet effet miroir dans les positions qu'elle adoptera et l'image diffusée à l'écran transposera ce dédoublement de l'image sans qu'un traitement de l'image en temps réel soit nécessaire (photo 17). En effet, la caméra est inclinée selon un angle de 35 degrés environ et filme à la fois l'actrice et son reflet sur le couvercle du piano. Il est alors intéressant de voir que dans l'image se joue un dédoublement qui vient faire écho au discours du personnage dont le déséquilibre psychique se devine (elle admire le meurtrier Moosbrugger) et l'ambivalence s'affirme progressivement jusqu'à

l'aveu : « Je suis un être double, Ulrich. »²⁶⁰ L'inclinaison de la caméra permet alors de restituer une image inclinée à l'écran, dans laquelle se jouent à la fois le dédoublement (l'effet miroir) mais également le déséquilibre puisque les repères spatiaux sont renversés selon l'angle adopté au moment du filmage (35 degrés). Un peu plus tard, d'ailleurs, la comédienne saisira la caméra pour renverser complètement l'angle de prise de vue – à 180 degrés donc – alors qu'elle évoque la folie en tant qu'elle est la part d'ombre en soi qui prend la parole ou agit. Le passage à l'acte évoqué verbalement trouve alors son pendant dans le passage à l'acte de la comédienne (le fait qu'elle renverse en même temps la caméra) donnant ainsi une force toute particulière à l'étrangeté inquiétante de son visage qui apparaît donc renversé à l'écran.

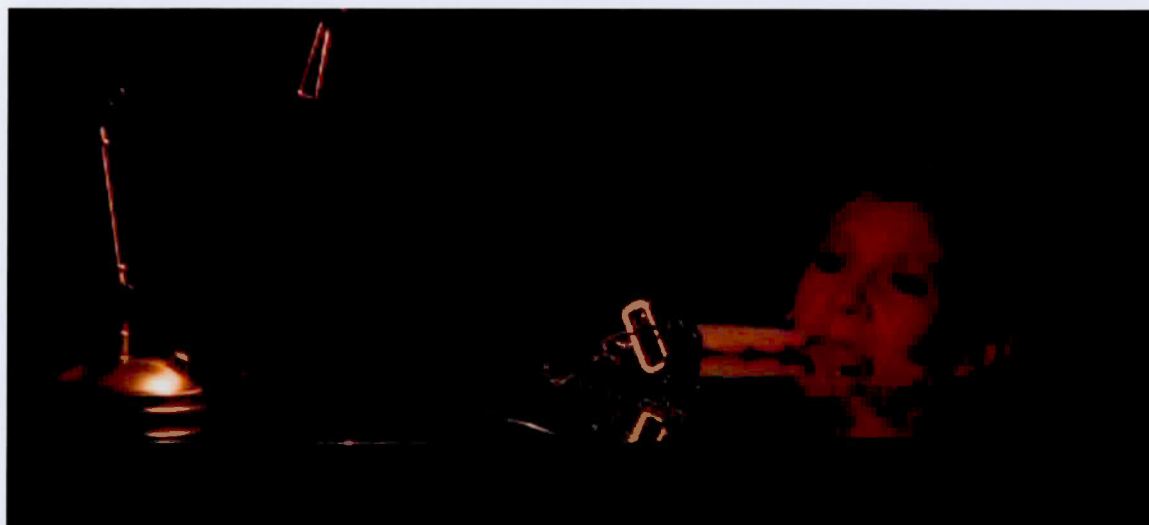


Photo 17 (a, b) : *Le Mariage mystique* (2011). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

²⁶⁰ *Le mariage mystique*, tapuscrit, p. 56.

1.2.6. Le montage des images ou la logique du palimpseste

L'amorce du traitement des images en direct lors de la captation est poussée à son paroxysme dans *Cœur ténébreux* lorsqu'un moniteur placé sur scène diffuse des images qui serviront de décor dans l'image composite qui sera diffusée sur le fond de scène. Le montage des images se fait de manière mécanique si l'on veut, puisque l'image en direct projetée en fond de scène sera une composition, un montage de celle de l'acteur positionné devant ce moniteur diffusant celles du décor²⁶¹. Notons que, dans ce cas, sans être particulièrement exhibée (l'éclairage de la scène permet une certaine discrétion du dispositif), la fabrique des images se fait néanmoins à la vue des spectateurs.

Cet effet palimpseste tient une place assez prépondérante dans la fabrique filmique chez Cassiers et s'il se joue dans le montage interne des images – par la juxtaposition de la scène (l'acteur) et du contenu diffusé sur un moniteur – il peut également relever d'une composition d'images filmées simultanément par plusieurs caméras. C'est notamment le cas dans *Rouge décanté* lorsque l'acteur est filmé à la fois de dos et de face et que les deux images sont superposées à l'écran pour n'en faire plus qu'une (photo 18). Le personnage évoque alors l'arrivée à cheval du commandant du camp dans lequel il était enfermé enfant, et le souvenir qu'il garde du supplice qu'il inflige aux femmes et aux enfants détenus : « une séance de sauts de grenouilles » durant laquelle tous doivent crier « Côa ! Côa ! ». À ce moment-là, l'acteur est dos au public, son image de face est projetée en fond de scène tandis que l'image filmée de son dos s'y superpose en transparence. Le dédoublement qui se joue alors dans l'image composite projetée, et qui donne à voir simultanément le recto et le verso de l'acteur tournant sur lui-même, transpose visuellement l'impression d'être mis sous surveillance par le commandant du camp, d'être observé sous « tous les angles », mais également le vertige ressenti par le personnage au fur et à mesure que s'éternisait la séance de torture. À l'instar de ce palimpseste visuel projeté, il semble bien que la mémoire du personnage se présente à son tour comme un palimpseste, une stratification, de souvenirs traumatiques.

²⁶¹ Voir annexe 2 (schéma du dispositif scénique) ainsi que supra, p. 146-147.



Photo 18 : *Rouge décanté* (2004). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

1.2.7. L'utilisation simultanée de caméras

L'utilisation simultanée de plusieurs caméras n'est pas rare chez Cassiers, et la restitution des images ne se fait pas toujours sur le modèle du palimpseste. C'est ce que l'on peut voir dans *L'Homme sans qualités* au cours duquel les acteurs sont parfois filmés à différents endroits du plateau par des caméras individuelles qui permettent la projection simultanée de leur visage sur l'écran que constitue le fond de scène. C'est notamment le cas au début de l'acte II lorsque le Comte Leinsdorff exprime ce qu'il pense dans un monologue intérieur que viendra entrecouper celui de son acolyte Von Shattenvalt. Tandis que sur scène, les deux personnages se tournent le dos et regardent dans des directions opposées, à l'écran apparaissent juxtaposés leur visage respectif selon une disposition qui permet de voir leur regard se croiser (photo 19).



Photo 19 : *L'Homme sans qualités* (2010). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

On retrouve également cette utilisation simultanée de plusieurs caméras quelques minutes plus tard lorsque Diotima, Clarisse et Bonadéa sont filmées simultanément et que leur visage respectif apparaissent juxtaposés à l'écran. Chacune évoque alors ses désirs, ses fantasmes et, plus globalement son attirance pour Ulrich. La composition des trois images simultanées permet ainsi de dresser visuellement le tableau des sentiments qu'éprouvent les trois femmes qui entourent au même moment « l'homme sans qualités » (Ulrich). Par ailleurs, le fait que sur scène toutes trois se tournent le dos mais qu'à l'écran leur regard converge dans la même direction ou bien se croisent, laisse entrevoir la rencontre de ces trois consciences, comme c'était le cas auparavant pour Leinsdorf et Von Shattenvalt. Enfin, l'utilisation de plusieurs caméras sera aussi d'usage à la fin du spectacle lorsque Walter et Ulrich sont filmés par deux caméras disposées en périphérie du plateau, l'une à jardin filmant le profil gauche de Ulrich et l'autre à cour filmant le profil droit de Walter. La captation simultanée des deux profils permettra cette fois-ci la formation en temps réel d'un visage étrange apparaissant à l'écran (photo 20). Par l'alignement des contours et des traits des deux acteurs, leur profil respectif constitueront ensemble un visage unique rapprochant ainsi symboliquement les deux personnages et viendra suggérer qu'au fond il ne font peut-être qu'un.

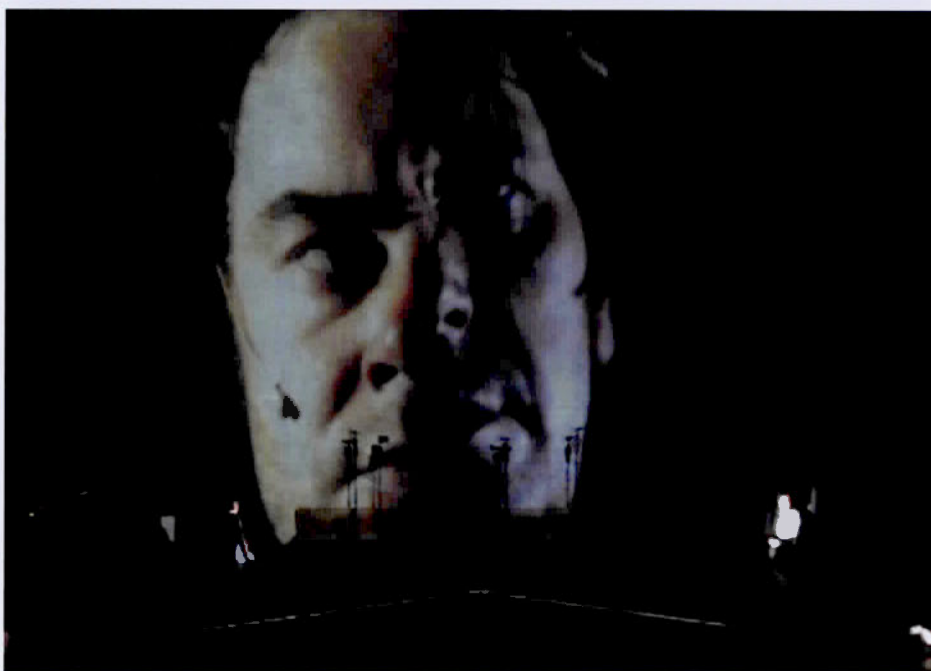
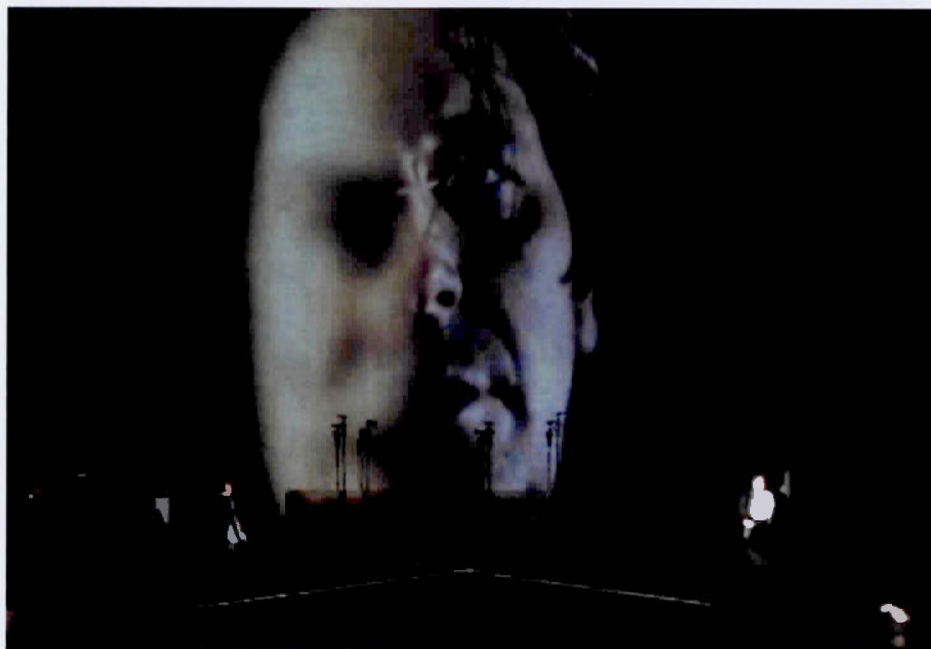


Photo 20 (a, b) : *L'Homme sans qualités* (2010). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

Cassiers, en utilisant plusieurs caméras simultanément va ainsi pouvoir travailler un discours des images – un discours par l'image – parallèle à celui qui s'énonce sur scène et susciter ainsi des associations possibles dans la lecture du spectacle. De cette manière, la construction du sens ne sera ni uniforme ni univoque, mais impliquera différents niveaux de lecture dont la prise en charge se fera d'une part par la scène (ce qui s'y joue) et d'autre part, par l'image (ce qui s'y dévoile).

Par ailleurs, on le voit bien chez Cassiers au travers des effets palimpsestes (qui mobilisent parfois un écran de diffusion) ou des jeux de montage d'images captées simultanément par plusieurs caméras, les dispositifs de captation semblent intrinsèquement liés à la restitution des images sur scène, donc aux dispositifs de projection. Chez Van Hove, il semble a priori que ce lien soit plus ténu. Néanmoins, lorsque nous observons de plus près les dispositifs de diffusion qu'il met en place avec son scénographe, ceux-ci s'avèrent fondamentaux non seulement dans la fabrique des images mais surtout dans la fabrique de l'expérience spectatorielle – celle des images comme celle du spectacle dans sa globalité.

2. Dispositifs de diffusion des images chez Ivo van Hove et chez Guy Cassiers

2.1. Référents culturels chez Ivo van Hove

Encore une fois, chez Ivo van Hove la diversité est de rigueur en matière d'écrans sur la scène et ce, que l'on considère l'ensemble des spectacles intégrant de la vidéo en direct ou le dispositif d'un seul d'entre eux. Les exemples des *Tragédies romaines* et du *Projet Antonioni* montrent bien, qu'à l'instar des modalités de captation, les moyens de diffusion employés sur scène façonnent à leur tour la fabrique de l'image en permettant des expériences esthétiques radicalement différentes selon la taille des écrans (moniteurs ou fond de scène), leur nombre, leur emplacement sur le plateau, les référents culturels auxquels ils renvoient, (cinéma, télévision, art vidéo), ou encore selon la qualité de l'image rendue (projection ou diffusion).

L'exemple des *Tragédies romaines* est un cas exemplaire de par le nombre d'écrans et de moniteurs utilisés, en raison de leur disposition sur scène, dans le théâtre et à l'extérieur, ou encore pour leur diversité²⁶². En effet, si la particularité d'un spectacle comme *Husbands* relève davantage de son dispositif de captation, les *Tragédies romaines* mettent en revanche l'accent sur le dispositif de diffusion. Outre le fait que l'on retrouve comme dans *Opening Night* (entre autres) un écran géant surplombant l'avant-scène, une multitude de moniteurs se trouve disséminée sur le plateau mais également aux abords du théâtre, dans l'entrée, au bar, dans les toilettes, bref, en tout lieu où les spectateurs peuvent se trouver à un moment ou à un

²⁶² Annexe 1. Voir les photographies du plateau des *Tragédies romaines* qui accompagnent le schéma du dispositif scénique.

autre du spectacle, leur permettant ainsi d'avoir accès à ce qui se déroule sur scène quel que soit l'endroit où ils se trouvent.

2.1.1. Les moniteurs de télévisions dans les Tragédies romaines

Précisons en effet que le spectacle des *Tragédies romaines*, qui regroupe *Coriolan*, *Jules César* et *Antoine et Cléopâtre* de Shakespeare, dure environ six heures sans entracte. Cependant, la représentation est entrecoupée de pauses récurrentes de trois à cinq minutes chacune, au cours desquelles les spectateurs sont invités à se déplacer partout, de l'espace scénique aux abords du théâtre, en passant par le bar. Lorsque l'action reprend, les acteurs jouent, la plupart du temps, au milieu des spectateurs et ceux-ci sont libres de circuler pendant toute la durée du spectacle. De cette manière, la position des spectateurs, l'endroit où ils se situent, change radicalement leur perception. La présence des moniteurs en divers endroits du plateau et du théâtre leur permet de se déplacer, de choisir leur point de vue (au sens propre comme au sens figuré) et leur manière d'avoir accès à ce qui se passe dans *l'ici et le maintenant* – le choix du médium vidéo ou non. Ainsi, la multiplication et la dissémination des moniteurs dans le théâtre influencent le rapport des spectateurs à la représentation, mais elles permettent également de façonner l'expérience esthétique que font les spectateurs des images.

Outre le fait que la scénographie en elle-même s'apparente à studio de télévision²⁶³, une telle médiatisation du plateau, des acteurs et des actions scéniques ne va pas sans rappeler en effet un formatage télévisuel à la *C.N.N* où l'usage du direct se conjugue à la logique du scoop et repose sur le mythe d'une omniprésence (spatiale et temporelle) toute puissante. Van Hove ira d'ailleurs jusqu'à mettre en scène ce régime de « l'actualité en temps réel », d'une part en intégrant dans la fiction un bulletin spécial d'informations joué en direct par les acteurs sur scène et présentant des images (réelles) de guerre que commente Aufidius (photo 21) – c'est alors la fabrique de l'actualité qui est mise en scène et à travers elle la déconstruction de l'information – et, d'autre part, en disposant sous l'écran de projection qui

²⁶³ C'est du moins dans cette perspective que l'espace scénique a, d'après Ivo van Hove, été conçu : « The set was another installation. If you look at it independently from the plays, it already tells a story. We wanted to create an association with a television studio. When one looked at the empty stage, one started to imagine stories and events unrelated to a given text. In itself the set had a mystery all of its own. We created a space in which you can tell more than one story. This is a paradox, as Jan Versweyveld designs each set after a thorough analysis of the text. » THIELEMANS, Johan. « Ivo van Hove's Passionate Quest for a Necessary Theatre. An Interview ». *Contemporary Theatre Review*, vol. 20, n° 4, 2010, p. 458.

surplombe l'avant-scène un bandeau électronique d'information (comparable à ceux dont sont pourvues les agences de presse) qui, d'une part, diffuse en temps réel des fils d'actualité (propres au jour de la représentation) et, d'autre part, annonce des événements imminents de la fiction tels que la mort des personnages (photo 22). De cette manière, et grâce au dispositif de diffusion mis en place, Ivo van Hove entrelace des éléments de la fable à des éléments du réel (qui deviennent finalement fictionnels), et façonne en quelque sorte une lecture des images à laquelle les spectateurs sont plus ou moins habitués, en réveillant si l'on veut l'expérience *spectatorielle* qu'ils font quotidiennement des médias de l'image et notamment celle de la télévision.

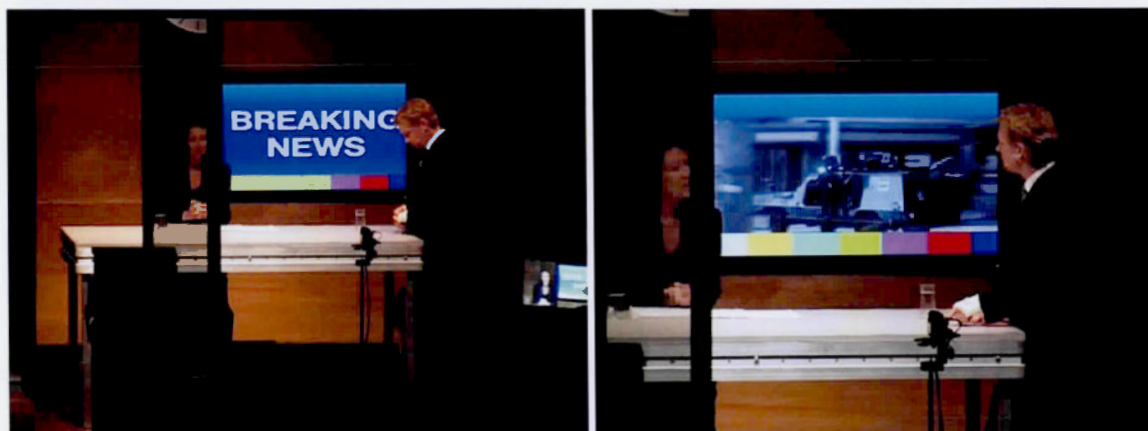


Photo 21 (a, b) : *Les Tragédies romaines* (2007). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle (*Coriolan*).



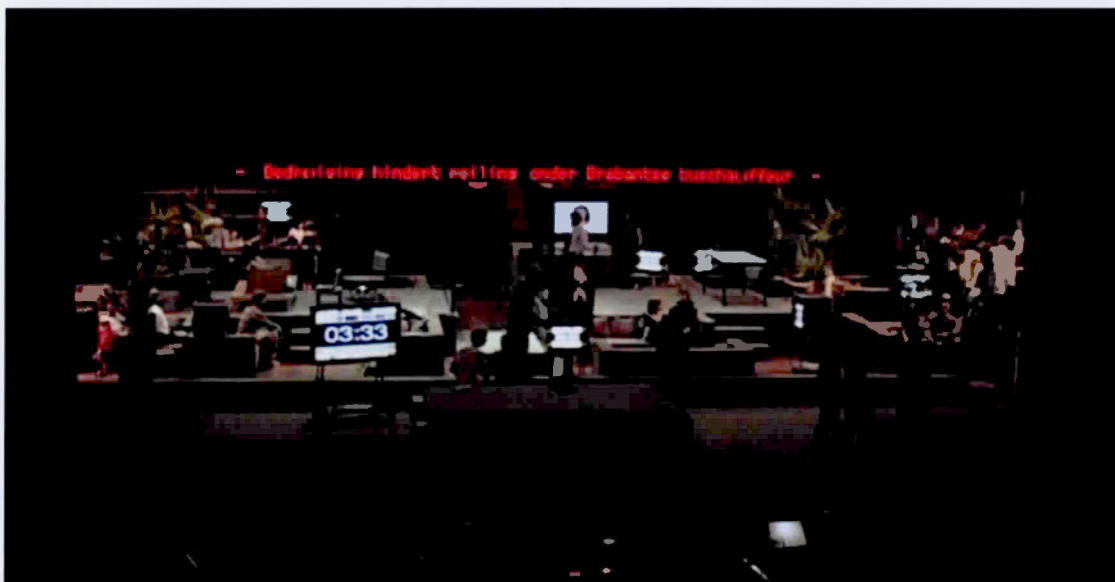


Photo 22 (a, b) : *Les Tragédies romaines* (2007). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle (*Coriolan*)

Ces « tragédies du pouvoir » de Shakespeare reposent donc, dans l'actualisation qu'en propose Van Hove, sur un dispositif de diffusion vidéo où seule l'image règne en maître – une image qui plus est, se présente sous un format télévisuel. Notons à cet égard que parmi les moniteurs de télévisions disséminés sur le plateau, certains ne retransmettent pas seulement les images en direct de la scène mais également des programmes télévisés (journal, dessins animés, clips de musique, bulletin météo, compétitions sportives, documentaires, etc.). L'empire romain de *Coriolan*, César et Antoine devient donc chez le metteur en scène flamand *empire médiatique*. L'image relayée par les télévisions semble désormais constituer la rivale mortifère des puissants. Car au fond, dans cet empire médiatique, la « tragédie du pouvoir » ne commence-t-elle pas, pour ses « rois » et ses « reines », par la fin de leur image ?... à l'instar de celles, arrêtées, qui fixent au cours du spectacle les corps figés des personnages lorsque ceux-ci trouvent la mort. Les assassinats politiques chez Shakespeare se lisent en effet au travers d'assassinats médiatiques chez Van Hove, dans le sens où tout personnage trouvant la mort sur scène voit sa médiatisation interrompue après un arrêt sur image de quelques secondes sur son corps étendu (photo 23) – ce sont d'ailleurs les rares instants du spectacle²⁶⁴ qui donnent lieu à une rupture dans le flux continu des images

²⁶⁴ Néanmoins, il est nécessaire de souligner que lors des pauses qui séquent le spectacle les moniteurs diffusent le compte à rebours qui sépare l'interruption du spectacle du début de la séquence suivante. Ce compte à rebours apparaît à l'écran sur ce que l'on appelle dans le jargon de la télévision, une « mire ». Celle-ci est constituée de barres verticales de différentes couleurs et était diffusée sur les télévisions à la fin des programmes ou lorsqu'un événement spécial interrompait la diffusion. Ainsi, dans les *Tragédies romaines*, même lorsque le spectacle est interrompu, l'univers télévisuel reste présent.

puisque celles-ci se présentent sous la forme de clichés photographiques instantanés (rappelant ceux pris lors de faits divers criminels).



Photo 23 : *Les Tragédies romaines* (2007). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle (*Jules César*).

Si le dispositif de diffusion vidéo dans les *Tragédies romaines* concourt à la fabrique d'une image de type télévisuelle ou, du moins, invite les spectateurs à passer – si ce n'est à zapper – d'une expérience esthétique de la scène à une expérience esthétique de la télévision (à certains moments du spectacle, ils ont la possibilité de ne regarder les actions que par l'intermédiaire des moniteurs de télévisions), dans le *Projet Antonioni* (mais aussi dans *Opening Night*) l'utilisation d'un écran de cinéma fonctionne sur le même mode, à ceci près que l'expérience esthétique ne relève plus tant de celle que l'on fait des médias...

2.1.2. L'écran géant au cœur d'expériences esthétiques variées

En effet, dans les spectacles d'Ivo van Hove, outre l'usage d'écrans de télévision ou d'écran de projection surplombant la scène, il est frappant de constater la présence récurrente (en dépit de leur utilisation ponctuelle au cours des spectacles) d'écrans géants sur scène. Du *Projet Antonioni* à *Husbands* en passant par *Cris et chuchotements* ou encore *Opening Night*, les moniteurs de télévision sont, à un moment ou à un autre, relayés par un écran géant permettant la projection d'images préenregistrées (*Husbands*), d'images en direct (*Cris et*

chuchotements), ou les deux (*Projet Antonioni* et *Opening Night*). Il est d'ailleurs intéressant de s'arrêter un instant sur ces deux derniers spectacles, pas tant en raison de l'hétérogénéité des images qui sont diffusées sur l'écran géant présent, que parce qu'ils proposent un rapport radicalement différent de l'image à l'espace scénique. En effet, l'utilisation de l'écran géant dans ces deux spectacles semble conditionner les spectateurs à une expérience esthétique singulière des images. D'une part, leur taille démesurément grande bouleverse les rapports traditionnels du public à l'espace du théâtre, et, d'autre part, car l'expérience théâtrale au cours de la représentation semble, dans certains cas, prendre, paradoxalement, les allures de celle que l'on fait généralement dans une salle de cinéma.

Si le *Projet Antonioni* et *Opening Night* ont en commun de faire intervenir cet écran géant au cours de la représentation et, plus précisément, dans le dernier quart des spectacles, l'écran du *Projet Antonioni* se distingue néanmoins de celui d'*Opening Night* par sa position dans l'espace, c'est à dire entre la scène et la salle. Dans ce spectacle l'écran géant abaissé sur le proscenium s'apparente de manière explicite à ceux que l'on trouve dans les cinémas (photo 24), tandis que dans *Opening Night*, il correspond au fond de scène, en partie constitué de baies vitrées que des techniciens recouvrent, au cours du spectacle, de feuilles de papier blanc pour en faire une surface de projection opaque (photo 25).

Ainsi dans le premier cas, l'écran géant vient séparer spatialement les spectateurs de la scène à laquelle ils avaient accès directement jusque-là, alors que dans le deuxième cas, les spectateurs continuent d'assister simultanément aux actions scéniques et aux images qui en sont tirées. De cette manière, dans le *Projet Antonioni*, l'écran géant constitue un seuil entre la scène et la salle et renvoie les spectateurs à une expérience proprement cinématographique dans leur rapport à l'écran, tandis que dans *Opening Night*, cet écran géant se fait écran de et dans la représentation puisqu'il permet que les acteurs jouent et soient perçus en son sein et, par conséquent, au sein de leur propre image. Dans ce dernier cas, l'expérience esthétique des spectateurs reste celle du théâtre et ce, en dépit des variations générées par l'intervention de la vidéo et plus encore, par la démesure des images projetées. Car en effet, cette démesure est un deuxième aspect à noter lorsque l'on considère les impacts possibles d'un écran géant, du moins de son utilisation, sur la fabrique de l'image.



Photo 24 : *Projet Antonioni* (2009). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.



Photo 25 : *Opening Night* (2006). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

2.1.3. La démesure des images

Quels que soient la nature de l'image et le traitement qu'elle subit, sa projection sur un écran géant au théâtre lui confère une force et une densité singulières liées à la démesure de ses dimensions. Démesure d'autant plus frappante lorsque l'image est un gros plan sur le visage d'un acteur présent et visible de manière simultanée sur scène comme le montre bien *Opening Night*²⁶⁵ lorsque, de l'espace de répétition de *The Second Woman* l'espace scénique devient espace de représentation de la pièce, lors de la Première. Maurice et Myrtle incarnent alors Marty et Virginia qui, assis sur deux chaises au centre de la scène, discutent de leur relation tandis que leur visage en gros plan est projeté sur l'ensemble du fond de scène (photo 25). Dès lors, l'espace théâtral que vient asseoir la présence des acteurs en train de jouer se trouve excédé, débordé, par l'espace de l'image qui devient à son tour, et de manière simultanée, scène de re-présentation où les détails de leur visage, leurs jeux de regard, le grain de leur peau semblent devenir acteurs à leur tour et au delà du discours des personnages. Il est alors intéressant d'observer que si le « dialogue de sourds » qu'ils tiennent tous deux à cet instant – il lui dit qu'il l'aime tandis qu'elle lui explique ne plus éprouver de sentiment pour lui – s'apparente à une scène de désamour, les jeux de regard, les hésitations et la présence sur leur visage de signes de gêne ou de timidité trahissent l'amour ou, du moins, les sentiments qu'ils semblent pourtant encore éprouver l'un pour l'autre. L'image révèle alors, à la surface des visages, les non-dits qui jonchent le dialogue des personnages et qui seront affirmés de manière explicite quelques instants plus tard, lorsque les deux personnages s'étreindront amoureusement.

Par ailleurs, cette mise en excès de la scène par l'image projetée sur écran géant inverse les rapports spatiaux qui jusque-là étaient établis et qui faisaient en sorte que le plateau du théâtre était le contenant des moniteurs, donc des images. À partir du moment où le cadre de scène cède symboliquement et se trouve substitué par celui de l'image, celle-ci apparaît comme le contenant de l'espace scénique. De cette manière, et d'un point de vue spatial, l'on passe d'une atomisation de l'espace en divers foyers d'actions (que permettent la présence des écrans ainsi que celle, quasi continue, de tous les acteurs sur le plateau) à une unification de ces foyers grâce à l'image unique désormais contenant des actions théâtrales et performatives.

²⁶⁵ Nous nous pencherons dans les pages qui suivent sur l'utilisation que fait Guy Cassiers de l'écran géant dans ses spectacles, puisque lui aussi y recourt de manière permanente que ce soit dans *Rouge décanté*, *Cœur ténébreux*, *L'Homme sans qualité*, *Le mariage mystique* ou encore *Le Crime*. Nous pourrions également citer d'autres de ses productions, comme *Sang et Roses* par exemple.

L'espace se lit alors comme un palimpseste²⁶⁶ et ne propose plus une vision kaléidoscopique comme on l'observe dans *Les Tragédies romaines*, *Husbands* ou encore *Le Projet Antonioni*. Ici, dans *Opening Night*, le regard des spectateurs se trouve recentré, et si l'expérience spectatorielle reste proprement théâtrale elle n'en connaît pas moins des variations de degrés. L'image en direct ne semble plus tant le fruit, la trace, une deuxième présentation de ce qui se joue sur scène (bien que ce soit fondamentalement le cas), mais se présente presque comme l'enjeu premier de ce qu'il y a à voir. En d'autres termes, il semblerait que le discours énoncé ou la situation jouée ne constitue plus qu'un prétexte au langage des corps mis en avant par l'écran géant. En cela, nous pouvons penser que le régime de représentation propre à l'espace théâtral semble être relégué derrière celui de la performativité non seulement des images mais également de leur contenu.

À la différence d'*Opening Night*, la présence de l'écran géant dans le *Projet Antonioni* semble avoir un impact plus radical encore sur la perception des spectateurs dans la mesure où, au cours de la représentation, leur expérience de spectateur de théâtre passe à celle d'un spectateur de cinéma. Il n'est plus tant question de variations que d'une transition, celles-ci étant d'autant plus manifeste que pendant la quasi totalité du spectacle, Van Hove donne à voir la fabrique filmique – voire cinématographique si l'on s'en tient à la scénographie conçue comme un studio de cinéma – puisque les actions scéniques et les images qui en sont tirées se côtoient simultanément sur scène. Ainsi, dès lors que l'écran se trouve abaissé sur le proscenium et que les spectateurs n'ont plus accès visuellement à la scène théâtrale, l'espace créé par cette séparation est celui d'une salle de cinéma. Les nouveaux rapports proxémiques établis induisent inévitablement une rupture dans l'expérience spectatorielle et ce, quel que soit le contenu des images qui sont projetées sur l'écran de cinéma. Bien sûr, il n'est pas question de remettre en cause la rhétorique des images et les caractéristiques propres au mode de leur fabrication (le séquençage d'une série télévisée ou d'un *soap opéra* par exemple n'est pas le même que celui d'une œuvre du septième art), mais de mettre en avant le lien qui existe entre le dispositif de diffusion vidéo et son impact sur la perception, sur la lecture du

²⁶⁶ À la différence des spectacles de Guy Cassiers, l'effet de palimpseste visuel est suffisamment rare chez Ivo van Hove pour mériter d'être souligné lorsque c'est le cas. On en trouve un dans *Cris et chuchotements* lorsque Karin, l'une des deux sœurs d'Agnès, se trouve à l'avant-scène avec son mari (pour lequel elle éprouve un dégoût viscéral), et que parallèlement à leurs échanges, Agnès dispose sur une table en fond de scène la radiographie d'un utérus. L'image est filmée en surplomb et apparaît sur le fond de scène où Agnès va alors se positionner de manière à ce que l'emplacement de son bassin coïncide avec celui de l'utérus radiographié. La superposition du corps et de l'image de la radiographie donne lieu à une troisième image filmée en direct depuis la caméra posée sur un trépied et diffusée sur un écran mobile situé à cour.

spectacle – d'autant plus quand ce dispositif repose sur une pratique sociale (en l'occurrence celle du cinéma) connue en général de tous, donc reconnaissable par tous.

Par ailleurs, et pour revenir sur l'impact de l'écran de cinéma sur la fabrique des images en tant que telle, il est intéressant d'observer qu'Ivo van Hove n'en tient pas véritablement compte. En effet, les images qui sont projetées sur cet écran de cinéma sont dans un premier temps des images d'actualité, de facture donc télévisuelle (et non cinématographique), montrant des scènes de guerre, de révolte, de blessés (photo 24) ou de morts et, dans un deuxième temps, des images filmées en direct à l'arrière de l'écran et laissant voir les personnages. Il est alors frappant de constater que si l'écran de cinéma n'a pas d'impact sur l'esthétique même des images, l'expérience spectatorielle façonnée par l'écran géant et, plus largement, par les dispositifs de diffusion, prend le relais dans la fabrique des images. À l'instar du dispositif de diffusion mis en place dans *Les Tragédies Romaines*, dispositif qui renvoie au monde médiatique et invite à lire les images – et, par ricochet, ce qui se joue sur scène – depuis cette perspective, il semble bien que chez Van Hove, façonner la réception des images participe déjà, et dans une certaine mesure, à leur fabrication.

Enfin notons que dans *Le Projet Antonioni*, ce passage presque brutal de la position de spectateur de théâtre à celle de spectateur de cinéma va de pair avec la production d'un effet d'étrangeté. Une étrangeté qui se voit d'ailleurs exacerbée par la nature choquante des images d'actualité projetées – un choc renforcé par la démesure de celles-ci –, mais également par l'inadéquation²⁶⁷ de leur projection sur un écran de cinéma. Ainsi, Ivo van Hove ne semble pas tant conjuguer théâtre et cinéma sur scène dans une perspective interdisciplinaire selon laquelle les deux formes artistiques seraient juxtaposées, que laisser infiltrer dans le geste théâtral, le geste cinématographique et la pratique sociale qui y est associée. Dans ce processus d'infiltration, il est intéressant de remarquer que loin de constituer un rival à la théâtralité, le cinéma vient créer un effet d'étrangeté tel, qu'il réactualise le procédé éminemment théâtral de la distanciation brechtienne – faisant entrer et sortir le spectateur dans/de la fable.

²⁶⁷ Bien que l'intégration de ces images puisse rappeler à certains spectateurs la diffusion des actualités qui était faite dans les salles de cinéma à une certaine époque, c'est ici le décalage entre leur médium de diffusion aujourd'hui (la télévision) et celui qui est employé par Van Hove (un écran de cinéma) qui reste frappant.

Nous pouvons donc observer que dans l'ensemble des spectacles d'Ivo van Hove, les dispositifs de diffusion des images semblent liés à la fabrique des images en tant qu'ils induisent des expériences esthétiques singulières qui en façonnent la perception bien plus qu'ils n'agissent sur la fabrique elle-même de l'image. Pour le dire autrement, chez Van Hove, les dispositifs de captation vidéo semblent bien plus agissants sur la construction filmique que ne le sont les dispositifs de diffusion qui eux, en revanche, agissent sur l'expérience que font les spectateurs des images. Et cela est particulièrement visible dans *Cris et chuchotements* lorsque Agnès agonise sur son lit et que l'image filmée depuis une caméra suspendue la cadre en plan rapproché poitrine. Le fait que la projection de ces images se fasse sur un écran géant alors abaissé sur scène entre les spectateurs et les actrices donne véritablement l'impression qu'il s'agit là d'un gros plan sur le visage d'Agnès et non d'un plan poitrine comme c'est en réalité le cas. Ici, la démesure des images projetées sur scène agit sur la perception qu'en ont les spectateurs et non sur l'image elle-même. Si la fonction de *zoom* juggle habituellement la distance entre la caméra et l'objet filmé, dans cet exemple, l'on s'aperçoit que c'est sur l'emplacement de l'écran et sur les dimensions de l'image que Ivo van Hove joue pour amplifier l'effet de proximité généralement assumé par le gros plan.

L'utilisation d'un écran géant reste ponctuelle dans les spectacles d'Ivo van Hove, mais chez Guy Cassiers, en revanche, elle se trouve être récurrente. Dans certains cas (*L'Homme sans qualités*, *Le Mariage mystique* ou encore *Cœur ténébreux*), l'écran géant est même l'unique support de projection dans le spectacle. Tout comme chez Van Hove, les questions de démesure des images, d'amplification des gros plans ou de débordement de la scène par l'image se posent, mais à la différence des spectacles de Van Hove où s'infiltré une expérience cinématographique, chez Cassiers la projection sur écran géant confère aux images une certaine picturalité qui force davantage la comparaison à des toiles (ou des peintures) en mouvement.

2.2. Le devenir-espace des images chez Guy Cassiers

Si chez Van Hove les dispositifs de transmission des images conjuguent, au sein d'un même spectacle, à la fois la diffusion en direct par moniteurs et la projection vidéo sur écran géant²⁶⁸, chez Guy Cassiers il en est tout autrement. En effet, dans l'ensemble de ses

²⁶⁸ Ce qui, nous l'avons vu, permettait l'alternance de postures *spectatoriennes* variées.

spectacles qui intègrent de la vidéo en direct, la transmission se fait, dans la grande majorité – voire la quasi totalité – des cas, d’une seule manière : d’une part par projection et d’autre part sur un écran géant toujours situé en fond de scène. Ces deux caractéristiques vont, nous allons le voir, permettre au metteur en scène de développer un véritable travail plastique au niveau de l’espace visuel, comme si celui-ci s’apparentait à une texture à modeler. La technique de projection va permettre à Cassiers d’utiliser dans certains cas l’ombre de l’acteur comme une image en soi, placée dans ou sur l’image projetée (*Rouge décanté*, *Cœur ténébreux*) et ainsi développer cette « dramaturgie visuelle » à laquelle il est attaché ; tandis que l’utilisation d’une large surface de projection va lui permettre de façonner une ambiance, une atmosphère, qui imprègne l’ensemble du plateau – voire de la salle – pour, comme Polieri, « faire de l’espace une sensation »²⁶⁹ et se substituer à tout décor réaliste.

2.2.1. L’écran géant au service d’un espace immersif

Il est en effet frappant de constater que dans la quasi totalité²⁷⁰ de ses spectacles intégrant de la vidéo, Cassiers prend le parti de projeter les images non seulement sur un seul support de projection mais également sur une surface démesurément grande. Celle-ci, en effet, occupe toujours l’entièreté du fond de scène et se situe par conséquent derrière les acteurs et non au devant de la scène, au niveau du proscenium, comme nous avons pu le voir dans *Le Projet Antonioni* ou encore dans *Cris et chuchotements* de Van Hove. L’emplacement de cet écran en fond de scène va ainsi permettre à Cassiers d’occuper l’espace par l’image, de focaliser l’attention des spectateurs sur leur contenu tout en maintenant la possibilité de percevoir ce qui se déroule en même temps sur scène, c’est à dire, la source de ces images.

Outre le cadrage et le travail de et dans l’image sur lesquels nous reviendrons dans notre prochain chapitre, cet aspect pictural semble relever en grande partie de la conception scénographique et notamment de celle des éclairages de la scène. Comme nous le soulignons en abordant les dispositifs de captation, le travail fait sur la lumière est intimement lié, chez Cassiers, aux dispositifs vidéographiques (de captation et de projection) mis en place. Certes, les éclairages sur scène travaillent la lumière dans l’image en direct mais, en plongeant la

²⁶⁹ Objectif recherché par l’un des précurseurs de l’image en direct sur scène au début des années 1960, Jacques Polieri, à travers l’utilisation de l’image électronique.

²⁷⁰ Dans *Rouge décanté*, un deuxième écran plus petit (1 mètre de hauteur par 1m40 de largeur), constitué de lamelles horizontales en verre et conçu sur le modèle d’une jalousie, se trouve suspendu (à 1m25 du sol) au milieu de la scène, légèrement excentré à cour. La projection se fait par l’arrière grâce à un projecteur.

scène dans un clair obscur des plus caravagesque²⁷¹, où seul le visage des acteurs apparaît dans un rayon de lumière, les éclairages confèrent aux images projetées une force très singulière. Celles-ci, tamisées plus ou moins fortement, n'apparaissent plus uniquement comme image en soi, mais comme sources de lumière dans la pénombre, non plus comme foyer d'actions *re-présentées*, mais comme sujet d'actions sur la plastique scénique. C'est pourquoi, chez Cassiers, les images semblent venir « fabriquer l'espace » de la représentation.

Par ailleurs, cette ambiance intime, cette atmosphère confidentielle créée sur scène par la projection sur écran géant conjointe à un travail sur le clair obscur, semble se propager jusque dans la salle qui, elle aussi, se trouve dans la pénombre. Une certaine continuité spatiale se trouve en effet mise en place par l'uniformisation des éclairages de la salle et de la scène, comme si l'une n'était que le prolongement de l'autre. L'amplification des voix par microphones vient d'ailleurs asseoir cette continuité visuelle – si ce n'est la compléter d'un point de vue sonore –, puisque la distribution du son dans la salle permet d'« embrasser » les spectateurs de la même manière où qu'ils soient situés. Ainsi, le son se trouve également uniformisé dans l'espace. Les spectateurs se trouvent alors littéralement plongés dans cette ambiance fabriquée – par la projection vidéo, les éclairages et le son –, comme s'il s'agissait d'un environnement conçu en faveur d'une proximité entre la salle et la scène. Cette conjugaison des éléments du dispositif de projection – et notamment la projection d'images sur ce *mur* qui, lui-même, rétro projette ou réverbère de la lumière –, donne l'impression que l'image imprègne l'espace scénique et, paradoxalement, l'absorbe en même temps. C'est ainsi que l'image déborde la scène chez Cassiers. Cette mise en excès de la scène par l'image en direct ne passe pas seulement par son contenu, par la re-présentation de la représentation qui se joue sur scène, mais parce que la frontière visuelle entre scène et salle se trouve abolie : bien qu'elle soit présente, elle semble pourtant ne plus exister.

L'aspect pictural du travail en général et, en particulier, de la fabrique filmique chez Cassiers se poursuit sur d'autres aspects du dispositif de projection vidéo et notamment au niveau du choix des matériaux pour les surfaces qui serviront d'écran (comme d'ailleurs il le fait, nous l'avons vu, au niveau du dispositif de captation). Ces choix ne sont pas laissés au hasard, loin de là, si l'on considère la place accordée aux différentes expérimentations en salle

²⁷¹ Voir les toiles de Michelangelo Merisi da Caravaggio, entre autres : *Narcisse* (1597-1598), *La vocation de saint Matthieu* (1599-1600), *Saint Jean Baptiste* (1602-1603), *La Flagellation du Christ* (1607), *David* (1609-1610) ou encore *David et Goliath* (1609-1610). Nous poursuivons ce lien entre l'esthétique scénique de Cassiers et l'esthétique picturale de Caravaggio un peu plus loin.

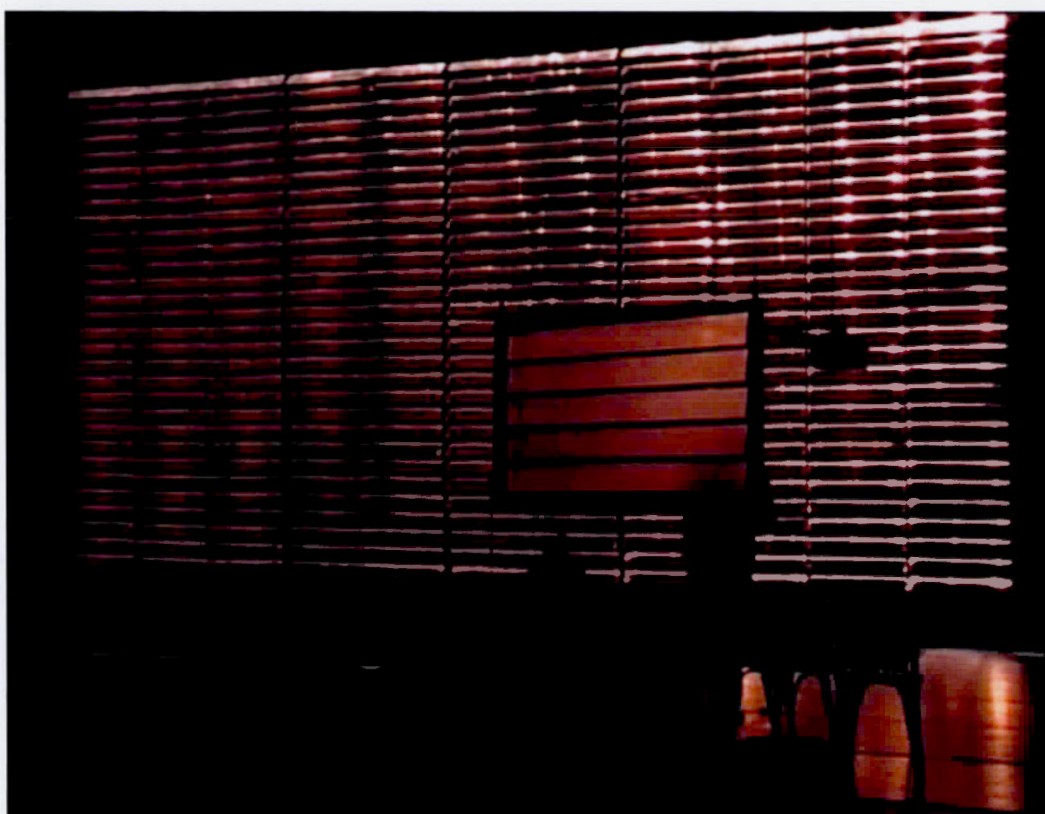
de répétition. Les formes, la matière ou encore la teinte du support de projection confèrent en effet à l'image une texture qui lui est propre et conditionne son rendu²⁷². Dans *L'Homme sans qualités*, par exemple, plusieurs essais de peinture ont été effectués sur des panneaux en bois afin de trouver la teinte et la texture de la peinture qui ne dénatureraient pas ou, du moins, le moins possible, les couleurs dans l'image et dans le contexte de représentation (c'est à dire dans le clair obscur). Ce souci des matériaux employés et de leur impact sur la restitution de l'image permet de mettre en avant les considérations plastiques fondamentales dans la démarche de Cassiers. À l'instar d'un sculpteur qui travaille la matière, ou d'un peintre qui explore les textures et les pigments, Cassiers façonne non seulement la fabrique filmique mais également l'esthétique scénique, l'espace théâtral dans sa globalité.

2.2.2. Le devenir pictural de la scène : quand l'espace se fait texture visuelle

D'un spectacle à l'autre, nous pouvons en effet remarquer la diversité des matériaux employés pour les supports de projection. Ceux-ci sont rarement lisses ou neutres. Dans *Rouge décanté*, par exemple, le fond de scène est recouvert de persiennes en bois. Ces panneaux (ou vantaux) composés de lamelles inclinées et horizontales viennent alors travailler la restitution de l'image sur scène en la striant mais également rappeler, d'un point de vue scénique, l'esthétique coloniale de l'habitat (photo 26a). Ce choix de forme et de matériaux sert pleinement les enjeux dramaturgiques de la pièce à plusieurs égards. Tout d'abord, l'esthétique coloniale à laquelle renvoient ces persiennes fait écho à l'époque et au lieu qu'évoque le personnage : un camp de détention situé dans une ancienne colonie hollandaise, Jakarta, qui faisait alors partie des Indes néerlandaises envahies en 1942 par les troupes japonaises. De plus, la forme des persiennes qui s'apparente à celle des jalousies – ces volets à claire-voie dont les lamelles sont orientables de manière à voir au travers sans être vu –, renforce l'idée déjà véhiculée par le dispositif de captation que l'espace est mis sous surveillance. Rappelons en effet que les cinq caméras de vidéosurveillance qui filment la scène restent imperceptibles dans l'espace et, de ce fait, rejouent le principe du panoptique de

²⁷² En rendant compte du processus de création de *L'homme sans qualité* dans notre prochain chapitre, nous verrons de manière plus détaillée comment Guy Cassiers utilise la matérialité des supports dans ses expérimentations sur les images jusqu'à exploiter celle-ci au sein même de l'image (les craquelures de la peinture dans une toile, par exemple) comme élément de représentation. Cf. *Infra*, p. 220 dans : « De l'image captée à l'image restituée : l'exemple du processus de création des images dans *L'Homme sans qualité* ».

Bentham²⁷³. Les spectateurs ne savent pas vraiment d'où les images proviennent comme si l'œil de la caméra voyait sans être vu. Enfin, le fait que l'image en direct soit continuellement striée par les lamelles horizontales de la surface de projection, vient suggérer visuellement les barreaux d'une prison psychique qui, sans jamais être dite, émane pourtant des propos du personnage. Comme si cette image de lui projetée portait en elle la condition d'otage qui le caractérisait déjà enfant (dans un camp de détention) et le caractérise encore, à l'âge adulte, dans les relents du traumatisme et du deuil. Il est d'ailleurs assez frappant de constater la parenté esthétique de l'image captée par les caméras de vidéosurveillance avec celle des images d'otages qui parfois parviennent aux chaînes de télévision aujourd'hui (photo 26b).



²⁷³ Voir supra, p. 47 : « Le Panoptique est un principe architectural imaginé par Jeremy Bentham à la fin du XVIII^e siècle pour la construction de prisons ou « Maisons d'inspection » et dont l'objectif serait de donner aux surveillants une vue d'ensemble sur les prisonniers sans pour autant être vus ou même perçus afin de créer chez le détenu un « sentiment d'omniprésence invisible ». Jeremy Bentham, *Proposal for a New and Less Expensive Mode of Employing and Reforming CONVICTS* (1798), cité par Neil DAVIE. « Le panoptique de Jeremy Bentham en théorie et en pratique ». *L'un sans l'autre : racisme et eugénisme dans l'aire anglophone*. Paris : L'Harmattan, 2005, pp. 207-230.

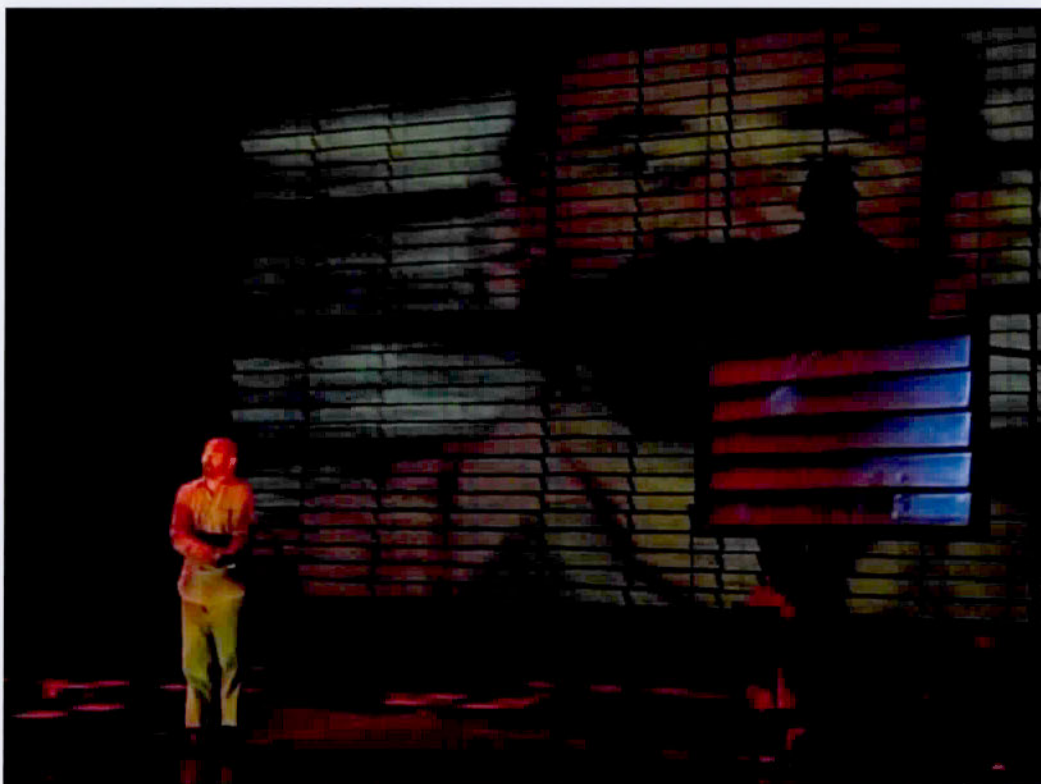


Photo 26 (a, b) : *Rouge décanté* (2004). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

Dans *Cœur ténébreux*, l'on retrouve également cet effet strié de l'image que permet la matérialité du support de projection. Dans ce spectacle, le fond de scène est en effet constitué de huit panneaux verticaux et mobiles en bois, situés à mi-scène (en terme de profondeur) de manière à avancer ce fond de scène au plus près des spectateurs. Les stries sur le bois des panneaux permettent alors de conférer aux personnages (notamment virtuels) qui y sont projetés l'allure d'hologrammes (photo 27). De cette manière, les images véhiculent la trace du souvenir, l'empreinte d'un passé, pas seulement parce que ces personnages appartiennent à la mémoire de Marlowe, qu'ils figurent des rencontres passées, mais parce que l'image porte en elle, dans sa forme, les marques d'une certaine altération ou usure du temps. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que dans *Le Mariage mystique* l'on retrouve cette trace du temps passé à travers la figuration de la mort – le père décédé d'Ulrich et Agathe – projetée une fois encore sur une surface qui strie l'image (mais cette fois-ci préenregistrée). Or cette altération, dans un cas comme dans l'autre, ne relève pas d'un traitement numérique dans l'image mais du dispositif de projection et plus précisément de la porosité de la surface qui sert d'écran.



Photo 27 (a, b) : *Cœur ténébreux* (2011). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

Par ailleurs, dans *Cœur ténébreux*, il est à noter la mobilité des panneaux²⁷⁴ qui permet à Cassiers de jouer sur la profondeur des projections et de donner un relief supplémentaire à l'image tout en travaillant sur le volume scénique. C'est notamment le cas lorsque Marlowe, sur scène, rencontre le personnage virtuel de l'Administrateur (projeté à l'écran) qui vient déplorer la gestion violente du comptoir par Kurtz. La projection du personnage virtuel à cet instant se fait sur l'un des huit panneaux mobiles qui est alors avancé de quelques mètres par rapport aux autres sur le plateau, suggérant ainsi que le personnage virtuel vient à la rencontre de Marlowe. Le même procédé est également employé à la fin du spectacle, lorsque l'amante de Kurtz (personnage virtuel figurant l'Horreur) dialogue avec Marlowe. La mobilité de l'écran permet ainsi d'animer la projection par l'extérieur – celle-ci étant déjà en mouvement de l'intérieur – et, de cette manière, donne à voir l'espace scénique (déjà habité par l'image en raison du clair obscur) comme une toile en volume, une peinture en mouvement. Comme si le cadre de scène s'apparentait finalement au cadre d'un tableau circonscrivant les contours d'une œuvre visuelle à contempler.

²⁷⁴ Annexe 2. Voir le schéma du dispositif scénique de *Cœur ténébreux*.

On trouve également un exemple édifiant de cette mise en volume d'une surface dans *L'Homme sans qualités*, où la toile de James Ensor, *L'Entrée du Christ à Bruxelles* (1888) est projetée sur une superposition de trois rideaux de lamelles horizontales en PVC qui occupent toute la largeur du plateau et qui sont disposés à environ quatre-vingt centimètres les uns des autres. Bien qu'il s'agisse ici d'une image qui n'est pas filmée en direct, cette stratification des surfaces de projection dans l'espace confère non seulement une vibratilité à l'image (les lamelles sont positionnées en quinconce les unes par rapport aux autres) mais donne également l'impression que l'espace scénique devient une toile en volume ou, pour le dire autrement, que le dispositif de projection fait de la toile un volume. C'est pourquoi, il nous semble que le travail de Cassiers sur la matérialité des surfaces de projections (texture, teintes, formes, etc.) contribue aussi à faire de l'espace théâtral, de l'espace de représentation, une texture visuelle en soi. Son approche picturale de la fabrique filmique contamine en quelque sorte son approche du volume scénique dans son ensemble.

L'exemple du *Mariage mystique* va également dans ce sens. Au cours de la représentation, le fond de scène qui sert d'écran de projection est recouvert successivement de deux rideaux en forme de damier²⁷⁵. Le premier rideau, composé de carreaux en contreplaqué alternant un espace vacant et un espace plein, se trouve superposé à un second rideau dans lequel l'agencement en quinconce des carreaux est fait de telle manière que l'un et l'autre se complètent mutuellement. Néanmoins, le jeu, l'écart, entre les cases confère une profondeur singulière au sein même des images qui y sont projetées et donne à voir à la fois un damier – lieu du stratège –, un puzzle – lieu de l'incomplétude latente, et un kaléidoscope, lieu de la défragmentation (photo 28a). Ces effets simultanés trouveront d'ailleurs une force très particulière lorsque l'image en direct de l'actrice incarnant Clarisse y sera projetée et que chacun des carreaux qui composent l'écran décomposera l'image comme s'il s'agissait des bris d'un miroir (photo 28b).

²⁷⁵ Annexe 2. Voir photographies du fond de scène tirées de la fiche technique du spectacle *Le Mariage mystique*.

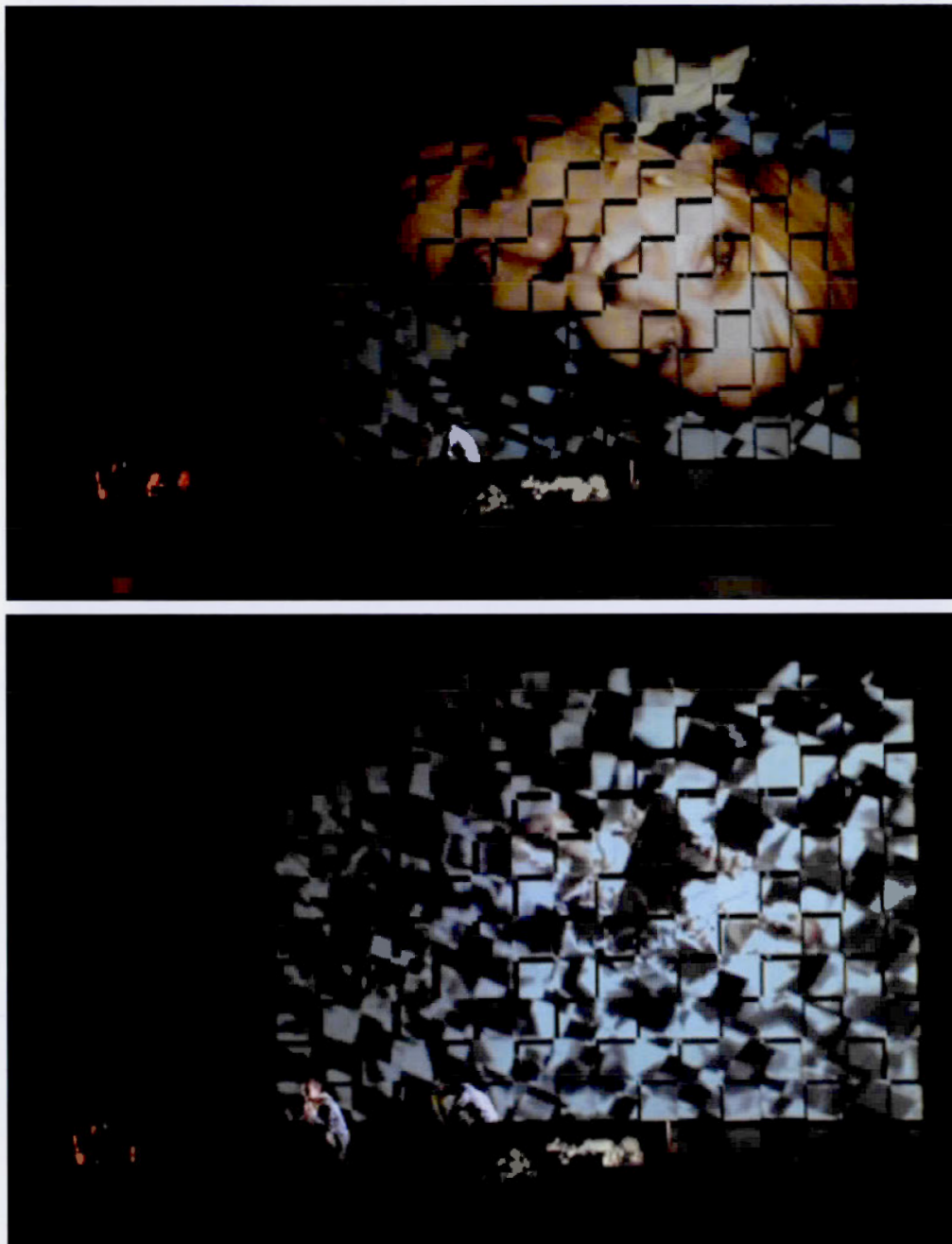


Photo 28 (a, b) : *Le Mariage mystique* (2011). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

À travers cet exemple, l'on voit bien que Cassiers travaille l'image, qu'il lui donne une identité propre en mobilisant tous les éléments de la fabrique filmique, en l'occurrence ici la surface de projection. Une surface de projection qui se trouve être elle-même composite, stratifiée – étant le fruit d'une superposition de deux rideaux-damiers en fond de scène –, et qui vient fabriquer en quelque sorte l'espace visuel (y compris dans son volume) en fonction de prérogatives plastiques.

Si Cassiers travaille la forme de l'image à partir du dispositif de projection qu'il met en place, il ne s'arrête pas là pour autant, et va également faire, à ce stade de la fabrique filmique – le moment de la projection – un travail dans l'image elle-même sans obligatoirement passer par un traitement numérique en temps réel.

2.2.3. De l'image composite à l'image palimpseste

Au fil de ses spectacles, Cassiers renouvelle en effet son usage de l'écran et explore des configurations singulières entre ce qui se joue sur scène et ce qui est projeté de manière à créer ce que l'on pourrait appeler une *scène-image* composite. Nous pouvons identifier à partir des spectacles de notre corpus, trois configurations différentes qui viennent travailler le contenu de l'image à partir de sa projection : la partition de l'écran en plusieurs aires de projection, l'utilisation de l'ombre de l'acteur et son intégration dans l'image ainsi que le montage « mécanique » que permet la présence de l'acteur situé devant un écran diffusant une sorte de fond d'écran où apparaissent des personnages virtuels.

Partition de l'écran

Ainsi, dans le deuxième acte de *L'Homme sans qualités*, les personnages filmés sur scène par des caméras individuelles placées sur trépied apparaissent en même temps sur le fond de scène, chacun occupant une partie circonscrite de l'aire de projection. En utilisant autant de projecteurs que de caméras²⁷⁶ et en faisant le choix de projeter plusieurs images simultanément, Cassiers partitionne l'écran de projection. Ceci lui permet de maintenir l'individualité qui se joue sur scène, la part subjective des personnages qui, à ce moment-là, évoquent leurs réflexions intérieures, tout en créant, par la juxtaposition des images, des effets d'association entre les personnages. Les jeux de regard sont alors complètement fabriqués à l'écran – notamment lorsque les personnages sur scène se tournent le dos – par l'ajustement des images les unes aux autres. À l'écran, la convergence des regards du comte Leinsdorf (à gauche de l'écran) et de Von Shattenvalt (à droite), par exemple, suggère une certaine continuité ou complémentarité de leur pensée respective et, sans aucun doute, une complicité se dessine entre les deux personnages (photo 29). On le voit bien ici, cette continuité relève du dispositif de projection et non de celui de captation.

²⁷⁶ En tout quatre projecteurs sont utilisés dans la représentation : trois d'entre eux sont associés aux trois caméras sur trépied, et le quatrième est utilisé à la fin du spectacle pour la projection d'une image unique notamment lorsque le profil de Walter et celui de Ulrich sont rassemblés pour constituer un seul visage.

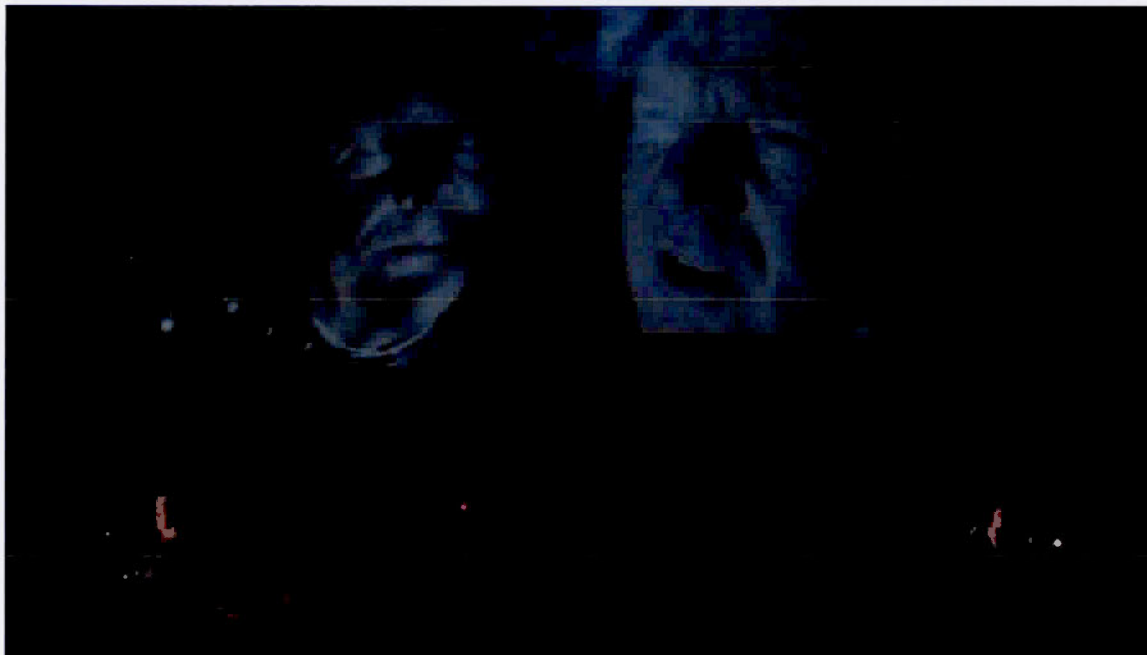


Photo 29 : *L'Homme sans qualités* (2010). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

À ce moment du spectacle, Leinsdorf et Von Shattenvalt sont isolés l'un par rapport à l'autre et chacun regarde dans une direction opposée à l'autre (ils se tournent presque le dos). Pourtant, leurs discours respectifs sur les dérives de la diversité culturelle dans les sociétés se rejoignent sur le plan idéologique à l'instar de leur regard à l'écran, comme si celui-ci passait d'espace de projection filmique à espace de projections idéologiques. Le rapprochement de ces deux personnages à l'écran donne alors l'impression que le monologue qu'ils tiennent respectivement sur scène s'organise en fait comme un dialogue ou une conversation secrète ou inconsciente. Cet effet est d'autant plus renforcé par le ton confidentiel que prend Von Shattenvalt, comme s'il était en train de comploter, pour faire l'apologie de la démagogie, d'une « politique réaliste » dit-il, consistant d'après lui à « gagner les gens en leur accordant de petites satisfactions.»²⁷⁷.

L'on retrouve également cette partition de l'écran en plusieurs aires de projection lorsque le personnage de Arnheim, dont Diotima est amoureuse, prend la parole et avoue que séduire cette dernière n'est qu'une stratégie. Au fil du discours d'Arnheim, dont le visage en gros plan est projeté en direct sur le fond de scène, apparaît également sur la partie supérieure droite de l'écran celui, tourmenté, de Diotima. Cette juxtaposition des visages semble alors

²⁷⁷ *L'Homme sans qualité*, tapuscrit, p. 48.

émettre l'idée que cette dernière vient hanter la conscience de Arnheim ou, du moins, que l'attitude de ce dernier et les tourments de Diotima sont associés.

C'est pourquoi, en travaillant la disposition des images (en l'occurrence des visages) projetées sur l'écran en fond de scène, Cassiers parvient, sur le plan esthétique, à créer une image d'ensemble composite, fruit d'un montage (par juxtaposition) de plusieurs images filmées simultanément. Nous verrons que cet agencement spatial qui permet, on l'a vu, de créer des jeux de regards indépendamment des actions scéniques, participe chez Cassiers d'une dramaturgie du non-dit, de l'indicible. Pour le dire autrement, la composition plastique de l'image d'ensemble (celle composée de plusieurs images) offre au metteur en scène la possibilité de façonner visuellement un discours sous-jacent au texte, d'en dévoiler des aspects latents, des aspects qui échappent aux paroles proférées.

De l'ombre dans la lumière

De la même manière, Cassiers accorde une place toute particulière à l'ombre des acteurs sur les images projetées. En utilisant l'aspect technique premier de la projection c'est-à-dire le fait que toute projection est avant tout une source de lumière, l'artiste va entailler les images par la silhouette des acteurs en faisant, du même coup, de leur corps, une surface de projection. C'est du moins ce que permet de voir très clairement le travail fait à ce niveau dans *Rouge décanté* où, de manière récurrente, l'ombre de l'acteur vient en quelque sorte perforer l'image apparaissant derrière lui. Lorsque, par exemple, le personnage évoque son enclin aux crises d'angoisse, son ombre géante apparaît sur l'image en direct comme si elle venait, d'une part, figurer l'imagerie enfantine du monstre qui menace et, d'autre part, dessiner sur l'image les contours d'un trou de serrure (photo 30a). Le personnage terminera d'ailleurs son intervention en évoquant la clef manquante à son existence : « Donnez-moi la clef du mystère, donnez-moi la sérénité ! »²⁷⁸

²⁷⁸ *Rouge décanté*, tapuscrit, p. 14.

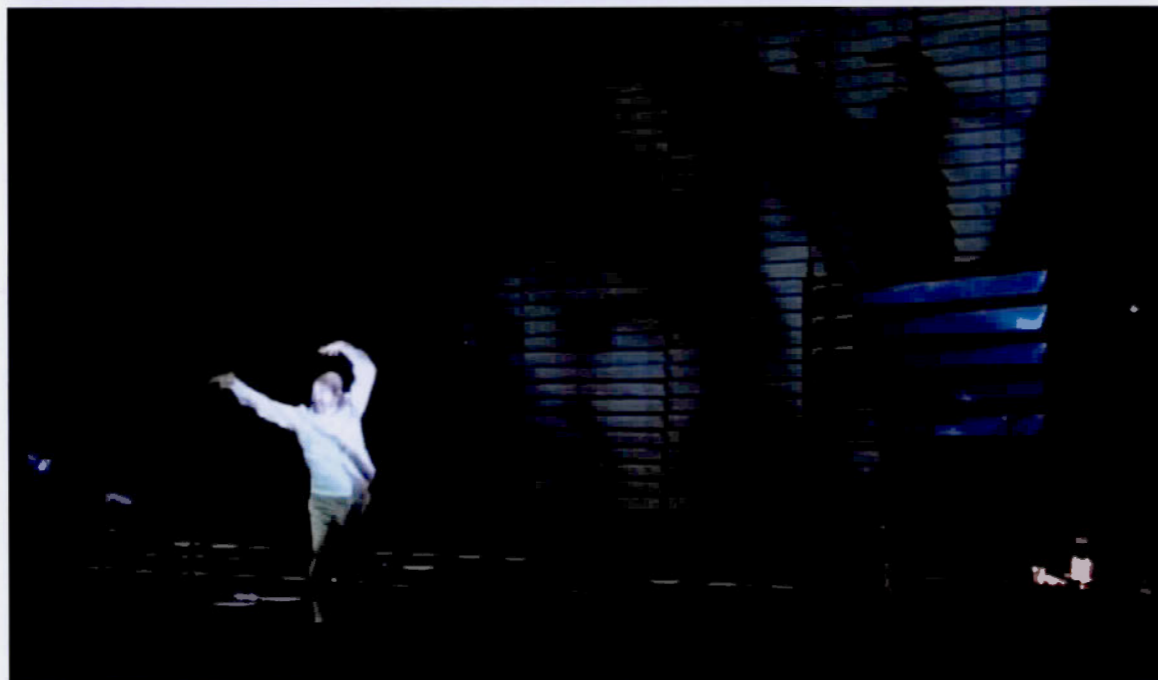


Photo 30 (a, b) : *Rouge décanté* (2004). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

Cassiers joue donc, non seulement de la présence de cette ombre à la surface des images, mais également de ses dimensions, en la faisant varier selon les situations : tantôt géante quand, à un autre moment, le personnage prend la posture du matador en évoquant la guerre qu'il livrait aux mouches et insectes dans le camp de détention (photo 30b), tantôt

minuscule quand il évoque son impuissance à soulager sa mère alors agonisante suite aux sévices d'un gardien japonais. La distance qui sépare l'acteur du projecteur – plus il est proche, plus son ombre sur l'image sera grande et inversement, plus il en est éloigné, plus elle sera petite – participe donc dans une certaine mesure de la fabrique des images chez Cassiers tout en servant des enjeux dramaturgiques. Si l'ombre n'est pas une image en soi, dans les spectacles du metteur en scène elle ne contribue pas moins à l'aspect visuel de l'image en fond de scène et, de ce fait, participe d'une image globale, composite, qui implique la scène et plus précisément la présence scénique de l'acteur dans sa fabrication (non plus en tant qu'objet dans l'image mais parce que sa présence et sa position entre projecteur et écran sont déterminantes). L'image n'est pas ici le fruit d'une juxtaposition de plusieurs images, comme on le voit dans *L'Homme sans qualités*, mais d'une superposition (de l'ombre sur l'image). En d'autres termes, Cassiers ne travaille pas l'image seulement en fonction de sa largeur et de sa hauteur mais également en fonction d'une profondeur que lui offre la scène.

Le spectacle *Cœur ténébreux* offre à son tour un exemple remarquable de l'utilisation de l'ombre de l'acteur et de la fabrication de l'image selon la logique du palimpseste c'est-à-dire de la superposition de différentes strates visuelles. Néanmoins, le procédé est ici complètement différent de celui employé dans *Rouge décanté*.

La scène dans l'image

Dans *Cœur ténébreux*, le dispositif de projection est certes composé de huit panneaux verticaux placés au milieu de la scène (en terme de profondeur) – restituant un fond de scène rapproché des spectateurs – mais il s'accompagne d'un écran plat situé à cour et dévolu à la diffusion d'images préenregistrées. Il est disposé de profil par rapport aux spectateurs et de face par rapport à la caméra sur trépied située à jardin²⁷⁹. De cette manière, l'écran de télévision n'a pas pour fonction de diffuser des images à l'attention des spectateurs, mais permet en revanche que les images qui y sont diffusées (entre autres, celles de personnages virtuels) apparaissent sur le fond de scène lorsque la caméra filme en direct. La position de l'acteur entre celle-ci et le moniteur permet, comme on l'a vu un peu plus tôt dans ce chapitre, de composer une image globale par la superposition du visage de l'acteur à celle diffusée sur le moniteur et ce, sans passer par un traitement numérique en temps réel susceptible d'opérer l'incrustation de l'acteur dans l'image. D'une part, ce procédé montre à quel point les

²⁷⁹ Voir annexe 2.

dispositifs de captation et de projection peuvent être intimement liés chez Cassiers et d'autre part, l'on s'aperçoit qu'il ouvre de nouvelles possibilités esthétiques dans la fabrication des images sur scène.

Ce montage *mécanique*, si l'on veut, ou artisanal, de la scène – de l'acteur – et des images qui se superposent – permettant ainsi la création d'une image composite en fond de scène –, va en effet donner à Cassiers l'occasion d'utiliser l'écran de diffusion comme une source de lumière pour créer un contre-jour dans les images filmées par la caméra. De cette manière, l'ombre de l'acteur apparaissant sur l'écran en fond de scène, n'est plus tant issue de la position de l'acteur entre le projecteur et l'écran, que de sa position entre la caméra et la source de diffusion de la lumière (photo 31). Ce procédé va avoir pour impact de personnifier véritablement l'ombre dans l'image, d'une part car ses contours seront nettement plus précis et, d'autre part, car sa présence ne sera plus à la surface même de l'image mais en son sein. Or, c'est là l'un des enjeux de la pièce *Cœur ténébreux* : donner à voir et à entendre la part d'ombre, la part d'horreur qui se loge potentiellement en chacun des hommes. Ainsi, en exploitant les potentialités du dispositif de projection et de diffusion (le fait notamment de considérer la projection ou la diffusion d'images comme une source d'éclairage), Cassiers prolonge, complète ou remplace un travail de et dans l'image qui serait effectué en régie par un traitement en temps réel.



Photo 31 : *Cœur ténébreux* (2011). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

Au terme de ce chapitre sur les dispositifs de captation vidéo et de projection en direct des images mis en place par Ivo van Hove et Guy Cassiers dans leurs spectacles respectifs, nous voyons bien qu'en dépit du fait qu'ils aient tous deux recours à la vidéo en direct, leurs démarches divergent sur bon nombre d'aspects.

Tandis qu'Ivo van Hove privilégie une mobilité des caméras et des cameramen afin de filmer « dans le feu de l'action », Guy Cassiers, lui, utilise le statisme du matériel de captation et met l'acteur à contribution dans la fabrique de l'image ; lorsqu'Ivo van Hove fait à son tour appel à l'acteur et le dote d'une caméra en vue du tournage des images de *Husbands*, celle-ci s'apparente à un exosquelette (sur le modèle des exosquelettes de Stelarc, si l'on veut), un organe externe tel un troisième œil pour l'acteur, tandis que chez Cassiers, les caméras sont toujours à distance de l'acteur, elles ne se substituent pas à son regard mais portent un œil sur lui, de manière à constituer dans certains cas un véritable partenaire de jeu (*Le Mariage mystique*) ; quand Van Hove utilise un éclairage d'ensemble permettant de montrer, voire de mettre en scène les dispositifs de captation et de diffusion permettant de conserver la nature brute des images, Cassiers en revanche plonge la scène dans un clair-obscur qui participe de la discrétion du dispositif de captation et rend possible un travail sur l'image dès la saisie et jusqu'à la projection de celle-ci ; lorsqu'enfin le premier propose une atomisation de l'espace visuel grâce à la multiplicité et à la diversité des écrans et moniteurs utilisés, le second homogénéise cet espace en employant majoritairement un unique écran recouvrant l'ensemble du fond de scène et va exploiter la diversité des formes, des aspects et des matériaux qui composent les supports de projection.

Néanmoins, ce tour d'horizon sur les dispositifs vidéo chez chacun permet aussi de relever des points de convergence fort intéressants. Et leur intérêt ne relève pas seulement du fait que les démarches se croisent mais du fait que les deux artistes y parviennent par des voies différentes. Ainsi, l'on s'aperçoit que le recours à l'écran géant permet chez Ivo van Hove de faire varier l'expérience esthétique que font les spectateurs des images (du cinéma, des médias) tandis que chez Cassiers, il permet de créer une atmosphère qui contamine la scène et la salle selon une logique d'immersion des acteurs, d'une part, et des spectateurs, d'autre part. Cette utilisation de l'écran géant dans les deux démarches travaille à son tour en faveur d'une mise en excès de la scène par rapport à elle-même, d'un débordement du plateau par l'image qui, chez Van Hove, se poursuit au travers d'une restitution d'images saisies en

dehors de la scène voire du théâtre et qui, chez Cassiers, se joue dans l'assimilation des espaces (scène et salle).

Autre point de convergence : les dispositifs de captation comme ceux de diffusion (chez van Hove) ou de projection (chez Cassiers) s'avèrent être performatifs en soi et de ce fait injectent dans la représentation des éléments de performativité. La mobilité des caméras et cameramen permet ainsi chez Van Hove de faire surgir du réel dans l'image et de mettre en avant le langage des corps – sueur, soubresauts musculaires d'un visage ou encore mouvements du corps répercuté dans la forme même de l'image quand l'acteur est cameraman, etc. ; tandis que le statisme des caméras chez Cassiers, obligeant quant à lui l'acteur à diversifier ses adresses (tantôt à la caméra, tantôt au public), participe de la construction énonciative (diégèse) et des variations des modes de représentation dans le spectacle (*Cœur ténébreux*) au même titre que les images et leur mise en volume fabriquent littéralement l'espace de représentation. Ainsi, dans les deux démarches les dispositifs vidéo se présentent comme de véritables actants dans la composition du spectacle : ils agissent tant sur le contenu que sur la forme non seulement des images mais aussi sur la représentation théâtrale dans sa globalité.

Il nous semble enfin nécessaire de souligner un dernier aspect commun à ces deux démarches pourtant opposées esthétiquement, et qui a trait au conditionnement de la réception des images et plus globalement de la fabrique filmique mise en place. En effet, chez Van Hove comme chez Cassiers, l'observation des dispositifs permet de mettre en avant une recherche de proximité entre la salle et la scène que l'image en direct semble venir prendre en charge, du moins en partie, au travers des dispositifs de captation et de diffusion qui lui sont associés. Outre le fait que le direct fabrique un effet d'immédiateté qui intensifie le rapport du spectateur à l'image et, par conséquent, une proximité avec l'objet filmé, cette proximité s'élabore également sur un autre terrain dans les usages du direct par Van Hove et par Cassiers. Encore une fois, tous deux empruntent des voies bien différentes : l'on constate en effet que chez Van Hove cette proximité s'établit aussi sur des référents culturels populaires au travers notamment d'images de facture télévisuelle, de scénographies (renvoyant au monde médiatique ou à celui du septième art) ; or, chez Cassiers, cette proximité repose sur le registre de l'intime, de la confiance que l'ambiance créée à partir des images et du dispositif (incluant les éclairages) permet de développer. Ainsi tous deux conditionnent en quelque sorte la réception du spectacle.

Les dispositifs de captation et de diffusion/projection semblent alors constituer des outils qui travaillent en faveur d'une compréhension des images et du spectacle, qui induisent une manière de les appréhender, en tant qu'ils proposent, construisent, établissent, des perspectives de lecture déterminées sans pour autant imposer de sens univoque au spectacle.

CHAPITRE 4

LE CONTENU DES IMAGES EN DIRECT

CHOIX DE CADRAGE ET TRAITEMENT EN TEMPS RÉEL

Les images en direct chez Cassiers connaissent un traitement nettement plus important que celles utilisées chez Van Hove. Dans notre précédent chapitre, nous avons vu que ce travail des images pouvait se faire en amont ou en aval d'un traitement potentiel en temps réel (en régie), c'est à dire au niveau des dispositifs de projection et de captation vidéo mis en place : superposition de l'ombre de l'acteur sur l'image grâce à la spécificité de la projection qui permet de créer un effet palimpseste ; montage « mécanique », artisanal, de la scène et de l'écran qui permet l'incrustation de l'acteur dans l'image diffusée derrière lui au moment de la captation ; ou encore coloration dans l'image par les éclairages de la scène qui s'y répercutent.

Or ce traitement de l'image en direct chez Cassiers va plus loin, puisqu'il s'effectue également au travers de manipulations numériques en temps réel. L'observation de cet aspect de la fabrication picturale dans les spectacles du metteur en scène anversoïis permet d'identifier plusieurs types relativement constants d'altération des images en direct auxquels nous consacrerons les pages suivantes : modification des teintes et des formes, composition de visages étranges, montage d'images issues de différentes sources ou, à l'inverse, démultiplication d'une même image à l'écran.

De façon tout à fait différente, si nous avons observé l'impact des dispositifs de captation sur la fabrique des images en direct chez Ivo van Hove, et notamment celui de la mobilité des cameras et des cameramen, il est également nécessaire de s'arrêter sur le traitement de et dans l'image auquel le metteur en scène a recours... ou pas, justement. Car de son côté, et à la différence de Cassiers, Ivo van Hove a la particularité de ne pas intervenir véritablement sur le contenu de l'image ou, plus exactement, sur sa plasticité. Son travail de l'image s'organise certes autour de différents procédés sur lesquels nous allons revenir, mais l'un des principaux aspects à souligner c'est l'apparent non traitement des images et le choix de privilégier des images brutes, versant dans une esthétique du réel selon laquelle les images sont diffusées telles quelles, c'est à dire sans subir d'altérations en temps réel.

1. Le traitement de et dans l'image chez Ivo van Hove

1.1. Des images brutes

Les modalités de captation vidéo que nous avons mises en évidence dans notre précédent chapitre et dans lesquelles prédomine une saisie des images *sur le vif*, vont en effet de pair avec le parti-pris de les restituer sur scène, par l'intermédiaire des écrans, telles qu'elles sont filmées. Cette absence d'intervention sur l'image renforce l'impression que ce qui y est en jeu ne sont pas tant des qualités esthétiques qui seraient liées au beau, dans la mise en scène à l'intérieur du cadre de l'image, mais bien la mise en avant de l'action qui se joue dans le contenu de l'image et, bien souvent, à la surface des corps des acteurs. Ainsi, dans chaque spectacle, au fur et à mesure de la représentation, l'image laisse voir l'action du temps et de l'effort sur les corps comme peut en témoigner, par exemple, la sueur des acteurs et actrices de *Husbands*, des *Tragédies romaines* ou de *Cris et chuchotements*. Dans ces images brutes, le corps tient la place centrale pas tant parce qu'il y est représenté mais parce qu'il y apparaît sans fard, dans sa force vive et soumis aux contingences de la performance physique. L'esthétique qui est privilégiée dans ces images a à voir avec celle du réel, d'un réel brut dont la restitution serait dépourvue d'artifices²⁸⁰.

Pour autant, il est intéressant de constater que dans *Husbands*, si Ivo van Hove prend le parti de ne pas retoucher les images, celles-ci se présentent néanmoins en noir et blanc (photo 32). L'absence de couleurs contraste alors avec la vue du plateau et vient suggérer plusieurs choses. Outre le fait que l'usage du noir et blanc donne aux images filmées les allures d'un film des années 1930-40, il s'en dégage une atmosphère irrémédiablement liée au passé, à ce qui a eu son temps, ce qui a vécu. D'un point de vue dramaturgique, ce choix qui ravive la trace d'un passé dans le présent fait écho au deuil de Stuart, à la mélancolie lancinante des personnages qui s'efforcent de vivre avec et de traverser ce deuil ensemble, tout comme à la crise existentielle de Harry qui l'amène à rompre les liens avec son passé, sa vie de famille.

²⁸⁰ Comparable, dans une certaine mesure, au principe du cinéma direct selon lequel il s'agit de filmer le réel tel qu'il se présente. Voir notamment les films de Michel Brault et de Pierre Perrault, entre autres : *Les raquetteurs* de Michel Brault et Gilles Groulx (1958) ; *La lutte* de Michel Brault, Marcel Carrière, Claude Fournier et Claude Jutra (1961) ou encore *Pour la suite du monde* de Michel Brault et Pierre Perrault (1963). Sur le cinéma direct, voir également notre chapitre 1, *supra*, p. 59 et suivantes.

Mais ce contraste entre des images en noir et blanc et la vue du plateau (en couleurs) permet surtout de renforcer une rupture dans la continuité visuelle entre la scène et l'image – rupture que le cadre de l'écran amorce déjà dans l'unité spatiale (visuelle) de la scène. De plus, l'absence de couleur dans l'image vient paradoxalement se dissocier d'un présent en train de se faire et c'est semble-t-il ce contraste, cette rupture, qu'exploite ici Van Hove, comme si une déréalisation se jouait au cœur même de la mise en image. Une déréalisation qui, nous le verrons, fait à son tour écho, sur le plan dramaturgique, au délitement des liens entre Archie et Gus d'un côté et Harry de l'autre, mais également une déréalisation qui vient habiter le regard que chacun porte sur les autres et, plus globalement, sur la vie : comme si leur regard se trouvait désormais terni, presque éteint.



Photo 32 : *Husbands* (2012). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

Ainsi, les images chez Van Hove ont beau mettre en avant une esthétique du réel, il n'en demeure pas moins que le choix de les diffuser en couleur ou en noir et blanc affecte leur réception. D'une part, le choix du noir et blanc (ou de tout autre teinte²⁸¹) confère une couche de sens supplémentaire dans la lecture de l'œuvre et, d'autre part, il renforce une rupture visuelle entre la scène et l'image déjà amorcée par l'écran sur le plateau.

²⁸¹ Dans *Cris et chuchotements*, certaines images en direct – notamment celle d'Agnès agonisante dans son lit – sont présentées dans une teinte de vert.

1.2. La diversité des plans

Si les images en direct se présentent la plupart du temps sous une forme brute, nous pouvons néanmoins constater que le choix des plans intervient sur la fabrique des images et semble obéir à une certaine rhétorique filmique chez Ivo van Hove. C'est du moins ce que montre l'utilisation dans plusieurs de ses spectacles (*Les Tragédies romaines*, *Cris et chuchotements* et *Husbands*) du plan en plongée totale pour filmer la scène. C'est en disposant une caméra au dessus du plateau que Van Hove va aller saisir, de manière ponctuelle, des images de la scène et plus particulièrement des acteurs (photo 33).

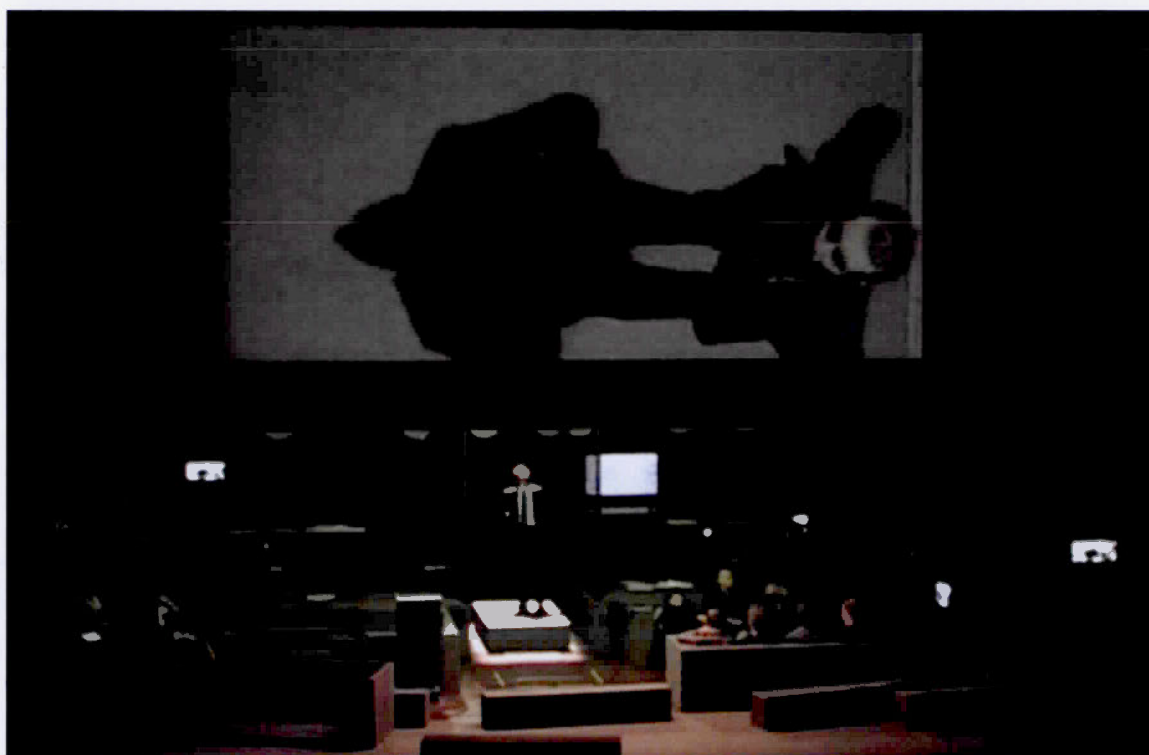


Photo 33 : *Les Tragédies romaines* (2007). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle (*Jules César*).

Il est alors intéressant de remarquer que quel que soit le spectacle, le choix de ce plan traduit toujours une fatalité à laquelle les personnages ne semblent pouvoir échapper, comme si la forme même du plan venait traduire en image le poids du destin écrasant les personnages : qu'il s'agisse de la mort dans *Les tragédies romaines* et dans *Cris et chuchotements* ou, dans une moindre mesure, un point de non-retour (au sens propre des termes, puisqu'il s'agira de filmer le seul des trois amis – Harry – qui ne retournera pas chez lui après l'escapade londonienne) dans *Husbands*.

Dans *Les Tragédies romaines*, ce plan est donc utilisé pour filmer les morts successives des personnages. Située au dessus d'une plate-forme sur laquelle vont être dirigés les différents personnages (Coriolan, César, Antoine et Cléopâtre entre autres) au moment de leur mort, la caméra va saisir leur image avant que celle-ci ne soit mise sur pause quelques instants, marquant ainsi leur mort par l'interruption du temps dans le flux des images (photos 34 et 35).



Photo 34 : *Les Tragédies romaines* (2007). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle (*Coriolan*).

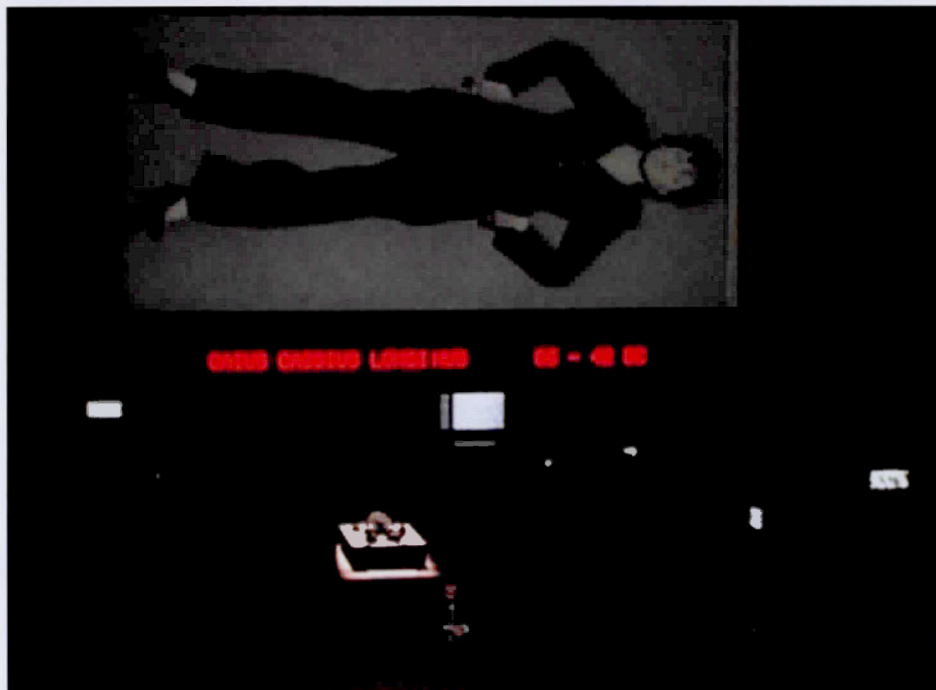


Photo 35 : *Les Tragédies romaines* (2007). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle (*Jules César*).

Dans *Cris et chuchotements*, la caméra est située au-dessus du lit d'Agnès et permettra de filmer son agonie (photo 36) suivie d'un dernier sursaut de vie manifesté au travers d'une performance rappelant explicitement les *Anthropométries* de Yves Klein que viendra clore le dernier souffle du personnage (photo 37). L'angle de vue en plongée totale qui est utilisé tout au long de cette séquence (filmée sans discontinuité – tel un plan séquence) mettra alors en avant dans un premier temps la déchéance physique du personnage puis, dans un second temps, sa lutte contre la mort comme une œuvre en soi. La mise en mouvement de la caméra suspendue, au début de la scène, et, plus précisément, sa vitesse de balancier, permet d'abolir tout repère spatio-temporel dans l'image, ce qui a pour conséquence d'intensifier à la fois une impression de vertige et, paradoxalement, celle d'un écrasement – en plus de porter à son paroxysme la représentation de la souffrance et de l'impuissance d'un corps dont les heures sont comptées.



Photo 36 : *Cris et chuchotements* (2009). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.



Photo 37 : *Cris et chuchotements* (2009). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

Nous retrouvons le même type d'effets (vertige, écrasement) dans *Husbands*, lorsqu'à la fin du spectacle²⁸², la caméra est orientée en plongée totale sur le matelas de Harry (photo 38). Se jouera alors la fuite en avant du personnage, alors en proie à une crise existentielle, et l'abandon de soi dans l'ivresse et la luxure. Harry refuse alors de retourner chez lui avec ses deux amis, Gus et Archie, et c'est précisément cette impasse, cette impuissance ou cette incapacité à se relever du deuil de son amis Stuart que semble dire, ici, la forme même de l'image filmée en plongée.

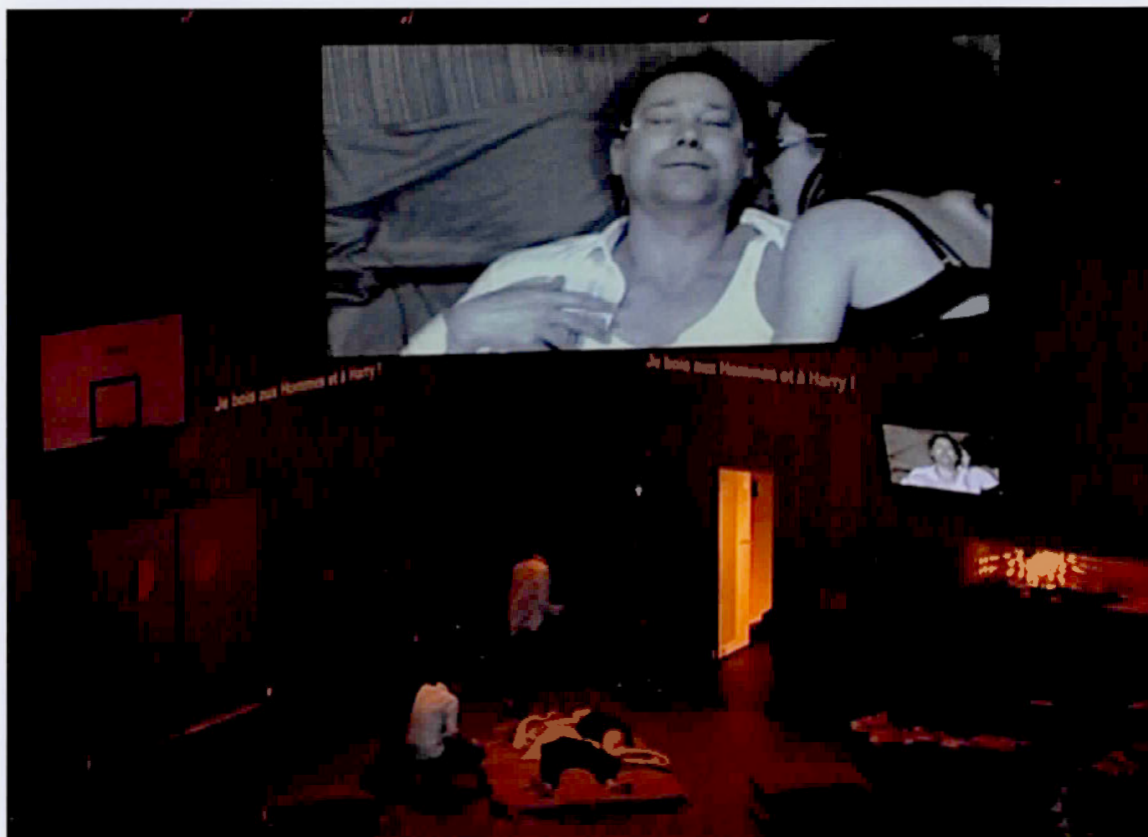


Photo 38 : *Husbands* (2012). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

1.3. Champ contrechamp : donner à voir l'écoute jusqu'à quel point ?

Autre dimension du travail effectué sur la production des images, mais qui relève cette fois-ci de la construction des séquences filmiques et en induit une lecture singulière : l'alternance de plans tournés en champ contrechamp. C'est certainement dans *Opening Night* que se déploie le plus visiblement ce parti-pris du metteur en scène, lorsque Maurice et Myrtle

²⁸² Nous prenons pour objet d'analyse la version du spectacle présentée lors de sa création au Théâtre National de Bretagne à Rennes en février 2012.

incarnent respectivement Marty et Virginia lors de la Première de la pièce dans la pièce, *The Second Woman* (photo 39). Les deux acteurs, alors assis chacun sur une chaise au milieu du plateau, discutent tandis que l'image de leur visage, en gros plan, est projetée sur l'ensemble du fond de scène. Dans cet exemple, nous avons déjà remarqué que la projection sur un écran géant, constituant l'écrin de la représentation, mettait en avant les détails de leurs visages et, en cela, donnait à voir le discours des corps – un discours qui révélait l'envers de celui des personnages sur scène, qui dévoilait des non-dits et allait, par conséquent, à l'encontre de ce qui se disait sur scène²⁸³.



Photo 39 (a, b) : *Opening Night* (2006). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

Mais dans le choix de faire alterner l'image de chacun des deux personnages, Ivo van Hove donne également à voir l'écoute – celui qui écoute – et non plus seulement celui ou celle qui parle. Le spectateur a alors accès simultanément aux paroles de l'un et aux réactions physiques, physiologiques, épidermiques de l'autre. De cette manière, l'action du verbe semble valoir autant que celle du corps performant dans l'image, au même titre que parler apparaît aussi important qu'écouter. La représentation semble s'organiser autour de ces dialogues entre le verbe et le corps, et entre l'action et l'image – discours qui viennent faire sens dans un spectacle où la peur de vieillir (en l'occurrence celle de Myrtle) vient parasiter, perturber, les relations à l'Autre (les membres de la troupe). Il semble donc que l'utilisation du champ contrechamp dans la fabrique de cette séquence permet que le dialogue entre les personnages déborde le discours et s'établisse non seulement entre le verbe et le corps, mais également entre la scène et l'écran. Non pas parce que les personnages entrent en interaction avec l'écran – comme on peut le voir dans un certain nombre de spectacles aujourd'hui – mais

²⁸³ Supra, p. 167.

en raison de la perspective visuelle offerte aux spectateurs qui crée ou, du moins, met en valeur cet effet d'interaction.

On retrouve le même procédé de champ contrechamp dans l'organisation interne des séquences filmiques de *Husbands* à ceci près que celle-ci semble à première vue plus anarchique. En faisant alterner des images saisies par la caméra de l'acteur qui porte le discours, et d'images filmées par celui ou ceux qui l'écoutent, Ivo van Hove reproduit cette mise en avant de l'écoute²⁸⁴. Néanmoins, la rapidité des changements de plans et l'absence de fondu enchaîné créent un effet zapping et restituent une vibratilité et une pulsation entre les images, qui étaient quasi absents dans *Opening Night*. Or l'impact sensoriel qu'a cette rapidité dans la succession des plans semble reléguer l'enjeu de montrer l'écoute derrière celui de déstabiliser les spectateurs, comme si l'importance du regard – de la perception – cédait devant le sentir, la sensation. L'on s'aperçoit alors que le temps et la vitesse dans la construction filmique semble prendre le pas sur l'espace – celui qui est restitué dans l'image, mais également celui qu'occupe l'image sur scène grâce aux écrans.

La scène du bar dans *Husbands*, dans laquelle Archie, Harry et Gus s'enivrent et tentent de faire chanter le personnage de Gwen (Leola dans le film de Cassavetes) le montre bien. Les plans changent (à la demande d'Ivo van Hove) toutes les quatre secondes et restituent dans le montage en direct des images de la séquence cet effet de *jump cut* que John Cassavetes dans *Shadows*, mais également Godard dans *A bout de souffle*, ont largement utilisés au point d'en faire un trait distinctif de leur esthétique respective. Cette discontinuité que provoquent les coupes franches (*jump cut*) entre les plans – sans effet de liaison – donne à la séquence filmique un aspect syncopé qui bouscule la stabilité des repères spatio-temporels. L'étrangeté des images syncopées, saccadées, nécessite alors un temps d'adaptation pour le spectateur et implique de sa part un effort pour faire concorder ses repères, ou accorder ses sens comme il accorderait un instrument.

Cette syncope qui caractérise le montage en direct des images est, chez Van Hove, relativement récurrente puisqu'on la retrouve dans le *Projet Antonioni* à ceci près que dans ce

²⁸⁴ Rappelons que durant toute la première partie du spectacle, les images filmées sont issues des caméras de Archie, Gus et Harry et qu'une fois les personnages à Londres, les images diffusées seront celles captées par l'actrice incarnant Sung Lee, Mary et Jane. Ivo Van Hove souhaitait que dans cette scène de l'hôtel londonien, l'on passe du point de vue des hommes (Harry, Archie et Gus), au point de vue de celles qui portent leur regard sur ces hommes.

spectacle elle semble être mise au service d'un effet de *cinéfaction* du théâtre. En d'autres termes, l'emploi d'une même figure de rhétorique filmique (en l'occurrence, la coupe-franche ou *jump cut*) peut tout à fait être utilisée à des fins différentes.

1.4. Du montage des images au montage dans l'image : le *Projet Antonioni*

Dans ce spectacle, la succession des images sans effet de transition a la particularité de mettre en avant le procédé cinématographique du montage comme s'il s'agissait de le mettre en scène, de le donner à voir en accentuant sur le plan formel les écarts, les intervalles (entre les images, entre la scène et l'écran, ou encore dans la construction dramatique elle-même). Ceci a pour conséquence de créer un effet zapping mais surtout de *cinématographier* la scène par l'infiltration d'un geste de composition filmique (le montage) à tous les niveaux de la représentation. Pour bien comprendre cela, arrêtons-nous un instant sur ce spectacle et essayons de comprendre comment, au-delà de la référence à Antonioni dont il ne met pas en scène les films mais leur scénario, Ivo van Hove cinématographie la scène par divers procédés affectant d'une part la composition dramatique et d'autre part la réalisation scénique, sachant que tous s'inscrivent néanmoins sous l'égide du montage.

1.4.1. Le montage des images et des scènes

Sur le plan dramatique, le montage se joue à travers le fait qu'Ivo van Hove reprend certains dialogues, certaines séquences ou situations de *l'Avventura*, de *La Notte* et de *l'Éclisse* et qu'il les agence selon un nouvel ordre en mettant l'accent sur la question du couple et des liens qui s'y font et s'y défont. Ainsi le spectacle commence par les scènes d'ouverture des trois films sans respecter leur chronologie de création : la scène de la *Notte* où Lidia et Giovanni rendent visite à leur ami hospitalisé, Tommaso, et au cours de laquelle un lien particulier se dessine dans un non-dit qui dit tout entre Lidia et Tommaso, ce à quoi succède la première séquence de *L'Éclisse* avec Vittoria annonçant à Ricardo qu'elle le quitte et enfin, la scène de *l'Avventura* dans laquelle Claudia et Anna se retrouvent avant que cette dernière ne rejoigne Sandro à l'autre extrémité du plateau. Le ton est donné, un peu comme si Ivo van Hove dressait le portrait de trois âges de la vie d'un couple sans en respecter pour autant l'ordre : le délitement, la rupture et la rencontre.

Dès les premiers instants du spectacle, l'on passe ainsi d'une séquence à l'autre sans transition, comme si l'on passait d'un film ou scénario à un autre, d'une histoire à une autre, d'un couple à un autre, en quelques fractions secondes. Les images elles-mêmes qui sont filmées et diffusées en direct sur le plateau, se succèdent également selon ce mode de zapping en écartant tout fondu enchaîné qui adoucissait quelque peu les transitions. Bien au contraire, Van Hove présente chaque séquence, chaque couple, sans concession, dans leur force brute comme si l'enjeu était de démystifier tant sur le fond que sur la forme la mascarade des relations entre les personnages, des liens entre la scène et l'écran, des articulations entre les scènes/séquences. Cet effet de zapping se manifeste également au niveau du jeu des acteurs qui, une fois leur scène terminée ou, plus exactement, une fois qu'ils n'apparaissent plus à l'image, s'interrompent en pleine action et regagnent leur place au premier rang de la salle ou du moins quittent le plateau. Cette particularité du jeu des acteurs (comme s'ils faisaient un numéro) ne manque pas de créer un effet de distanciation brechtienne²⁸⁵ où l'on voit aisément l'acteur jouer un personnage, et de réactualiser ainsi un va-et-vient non seulement entre l'acteur et son personnage mais aussi entre les spectateurs et la représentation.

Or ces articulations, ces entre-deux, ces va-et-vient sont au cœur des enjeux dramaturgiques (les sentiments des individus, les contradictions des uns, les actes manqués des autres, etc.) et des partis pris esthétiques du metteur en scène (cinéma et théâtre ; montage de la scène et de l'écran offrant une confrontation du réel sur scène à la réalité fabriquée dans l'image). De cette manière, ce n'est pas tant le film – le résultat du tournage – que la fabrique cinématographique ou filmique qui est en marche, qui fait œuvre en soi. Le dispositif scénique travaille bien sûr dans ce sens non seulement parce qu'il fait de la scène un studio de tournage avec l'appareillage qui le caractérise (caméra sur grue, caméra sur rails, *blue screen*, projecteur de lumière à volets, panneau réflecteur de lumière, etc.)²⁸⁶ et parce qu'il montre de manière simultanée la fabrique, les dessous ou les envers de ces images, et leur résultat à l'écran.

Si cet effet de zapping est produit par le jeu des acteurs et grâce à la succession sans transition de scènes issues des trois films, à la fois sur le plateau et à l'écran, il renvoie également à un traitement particulier dans l'image elle-même.

²⁸⁵ Parmi les procédés de la distanciation (ou effet d'étrangeté) selon Brecht, figure celui selon lequel l'acteur doit montrer qu'il joue un personnage.

²⁸⁶ Annexe 1. Voir les photographies du dispositif scénique du *Projet Antonioni*.

1.4.2. Le montage dans l'image et l'abolition des repères spatio-temporels

À travers le procédé d'incrustation que permet le *blue screen* dans lequel jouent les acteurs, sont diffusés à l'écran les résultats d'une juxtaposition de plusieurs images. L'image des acteurs étant incrustée dans des images préenregistrées venant servir de décor. Un montage à vue dans l'image donc qui met en avant la fictionalisation du réel qui se joue sur scène, et qui du même coup, la met à nu avant que le voile ne retombe – au sens propre des termes –, lorsqu'à la fin du spectacle un écran géant est abaissé à l'avant scène et, comme nous l'avons déjà évoqué dans notre précédent chapitre, donne pendant quelques minutes à la salle de théâtre les allures d'un cinéma.

Mais le montage auquel procède Ivo Van Hove se manifeste également sur le mode du *remixage*. Entendons par *remixage*, le décroisement symbolique des trois films en terme d'espace et de temps. Cela donne lieu ponctuellement à un *remixage* interne de chaque film puisque les séquences qui en sont tirées ne suivent pas nécessairement leur chronologie dans le film²⁸⁷, mais surtout un *remixage* externe lorsqu'au milieu du spectacle et jusqu'à sa fin, il convoque l'ensemble des personnages des trois films sur le même terrain lors de la soirée qui fait l'écrin de *La Notte* chez Antonioni. L'on retrouve ainsi réunis dans le même espace-temps Giovanni et Lidia de *La Notte*, Claudia et Sandro de *L'Avventura* ainsi que Vittoria et Piero de *L'Eclisse*, accompagnés, bien sûr, d'autres personnages des trois films.

Or ce *remixage* trouve à son tour son pendant dans le traitement des images au travers de manipulations de ou dans l'image qui abolissent les notions d'espace et/ou de temps. Ceci se manifeste au travers d'une proximité dans l'image de deux personnages qui se trouvent en réalité éloignés sur scène – procédé qu'Ivo van Hove avait déjà employé dans *Les Tragédies romaines* –, mais également au travers d'une « virevolte » des images filmées par la caméra sur rail, du décroisement des images lors de la scène de la bourse, ou encore d'images filmées dans l'obscurité avec comme seule source de lumière le flash de la caméra. En somme, cette abolition des repères spatio-temporels se manifeste grâce à des images dans lesquelles prédomine un effet de concentration (gros plans, mouvement, lumière), d'intensification ou d'accélération.

²⁸⁷ Ivo van Hove insère dans la scène de l'hôpital entre Tommaso et Giovanni une séquence de *La Notte* où Lidia s'est retirée et est partie regarder des jeunes qui lancent des fusées (rockett) par exemple ; à un autre moment, il déplace des répliques de *L'Eclisse*.

C'est en cela qu'Ivo van Hove semble mettre en scène le montage lui-même (et par la même occasion le démontage), ses chevilles (dans tous les sens du terme) avec bien sûr le désir d'en dévoiler les rouages. On retrouve d'ailleurs cette intention sur le plan sonore avec la musique Jazz qui accompagne les actions scéniques de ses syncopes et de ses contre-temps. Un espace musical qui non seulement obéit aux mêmes prérogatives que l'espace visuel (scène et écran) mais participe aussi de cette mise en scène du montage lorsque pour certaine scène l'ambiance jazzy change brusquement et radicalement pour se faire plus mélodieuse et mélancolique. C'est notamment le cas au début du spectacle lorsque Giovanni va chercher une coupe de champagne et laisse Tommaso et Lidia ensemble. Cette dernière prendra alors dans ses bras Tommaso et sans que soit prononcé le moindre mot, le spectateur comprendra leur attachement mutuel grâce à l'étreinte, certes, mais aussi grâce à la mélodie typique d'une comédie romantique qui interrompt le *jazz band*. Au retour de Giovanni, le jazz reprendra ses droits sans transition, marquant ainsi une rupture sonore qui, en soi, invite à penser la teneur secrète des rapports entre Tommaso et Lidia tout comme l'aveuglement de Giovanni.

C'est pourquoi, dans *Le Projet Antonioni*, il semble que c'est la fabrique qui fait spectacle : la fabrique cinématographique liée à la mise en scène du montage et au studio de tournage, la fabrique des images, la fabrique des émotions, la fabrique des sentiments, la fabrique des apparences. En somme, ce qui apparaît dans ce spectacle c'est que là où le cinéma construit (une illusion, une fiction, etc.) par le montage, le théâtre est à même de déconstruire, de dé-monter, par des procédés performatifs et théâtraux. Pour le dire autrement, montrer au-delà des apparences c'est, dans le *Projet Antonioni*, montrer comment celles-ci sont des constructions, le fruit de montages.

Pour revenir plus spécifiquement à la fabrique des images chez Ivo van Hove, cet exemple du *Projet Antonioni* nous permet de voir que celle-ci trouve des résonnances dans la fabrique d'ensemble du spectacle. Le montage des images et le montage dans l'image obéit ainsi à des enjeux dramaturgiques autant qu'à des enjeux formels et agit sur la construction, ou la déconstruction, de l'espace et du temps dans la représentation – que celle-ci soit liée au contenu de l'image, ou aux actions scéniques. Mais ce qu'il est intéressant de retenir c'est que cette fabrique filmique chez Van Hove ne se réduit pas à la construction de l'espace de l'image (dans le cadre de l'écran et dans le cadre de scène), c'est-à-dire à un agencement des contenus, mais elle fait aussi intervenir le paramètre temporel par le rythme donné à la succession des plans dans la construction des séquences.

Cet aspect est beaucoup moins visible chez Cassiers qui travaille davantage sur des plans séquences et sur des enchainements en fondu enchainé tels, que les images semblent être agies de l'intérieur, d'un mouvement interne continu à même de produire un effet de métamorphose. Les images vidéo chez Cassiers deviennent en effet des éléments picturaux en soi dans la mesure où elles font l'objet de transformations récurrentes qui affectent davantage leur plastique que les transitions entre elles.

2. Le traitement en temps réel des images en direct chez Guy Cassiers

2.1. Le devenir pictural de l'image vidéo

Ces interventions sur la plasticité des images se déclinent sous différentes formes puisqu'elles peuvent affecter leur couleur, leur netteté ou encore leur mode d'apparition et de disparition de l'écran. L'on s'aperçoit ainsi que les jeux de couleurs et l'évanescence des formes vont de pair et participent d'une abstraction du réel dans l'image en direct – abstraction parente de cette *dé-réalisation* que l'on trouve chez Van Hove au travers de procédés vidéographiques différents.

2.1.1. Jeux de couleurs

Si nous avons pu souligner dans notre précédent chapitre que chez Cassiers la teinte des images pouvait résulter de la couleur des éclairages sur scène, il n'en demeure pas moins que ces altérations de coloris peuvent également se jouer dans l'image elle-même. L'exemple de *Rouge décanté* montre bien ce travail sur la coloration, notamment au travers d'une intensification chromatique qui semble venir dépeindre visuellement l'état intérieur du personnage tout en faisant écho au texte²⁸⁸. Ainsi, dès le début du spectacle, à l'évocation de son enfance dans le camp de Tjideng, l'image en direct de l'acteur est bleutée, tout comme elle le sera quelques instants plus tard, lorsqu'assis sur une chaise il caresse son ventre en fantasmant une relation sexuelle avec Liza, la jeune femme qu'il avait rencontrée quelques années en arrière et dont les vêtements étaient, à l'époque, « bleu libellule transparents ». À

²⁸⁸ Le bleu utilisé de manière récurrente dans le spectacle, renvoie non seulement à la couleur des vêtements de son amante, Liza, mais également à celle de la robe que portait sa mère au moment de sa crémation : « Exposée dans un cercueil, dans la cave de la maison de retraite, ma mère portait sa « plus belle robe ». C'était une robe – je me la suis fait décrire avec précision – dans des tons bleus et lilas tendre. », *Rouge décanté*, tapuscrit, p. 3.

cet instant, l'acteur en scène est éclairé d'une lumière blanche, crue, mettant en avant la dimension onaniste de ses gestes, tandis que la teinte bleutée de l'image opère une rupture visuelle, chromatique, qui vient poétiser en quelque sorte la scène (photo 40). Offrant ainsi une échappatoire à l'exposition potentiellement obscène d'un moment d'intimité, l'image en gros plan des mains caressant ce ventre et présentée dans un bleu éthéré, permet d'abstraire à l'écran ce qui se joue sur le plateau comme on a pu le voir dans *Husbands* de Van Hove, au travers des images en noir et blanc. Dans *Rouge décanté*, cette coloration bleutée dénuée de sa crudité le réel de la scène et semble même conférer à l'image une certaine volatilité, un effet vaporeux qui, nous y reviendrons dans un instant, se trouve appuyé par une altération de la netteté des contours dans l'image.

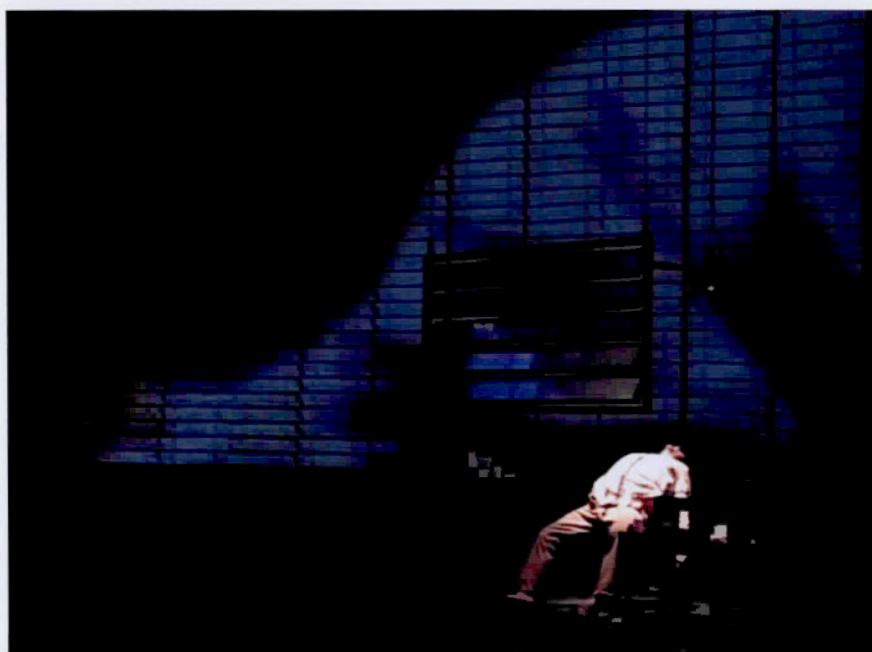


Photo 40 : *Rouge décanté* (2004). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

Cet effet d'abstraction se manifeste également dans l'utilisation des couleurs comme moyen de dissoudre lentement la re-présentation qu'opère l'image vidéo. Au terme de cette scène de masturbation, par exemple, l'image en direct est mise sur pause. Les mouvements de l'acteur s'interrompent donc à l'écran mais ils sont néanmoins relayés par une variation progressive de la couleur, du bleu au violet, jusqu'à ce que le personnage ne parvienne plus à dire quoi que ce soit – la voix étranglée – et que la chanson *Blues for Mama* de Jj. Cale prenne de son côté le relais des mots. Il semble y avoir quelque chose de comparable dans ces deux prises de relais : le mouvement dans la couleur se substitue aux mouvements du corps alors interrompus dans l'image, au même titre que l'expression du personnage, de sa

subjectivité – renvoyant à un mode de représentation lyrique – se voit substituée par une partie proprement lyrique à travers la chanson *Blues for Mama*. Ce qui est intéressant ici c'est de voir que Cassiers ne s'en tient pas à utiliser l'image en direct uniquement comme une représentation de ce qui se joue sur scène, qu'elle n'est pas conçue comme un aboutissement de la fabrique filmique. Au contraire, elle apparaît comme le commencement d'un autre discours, d'un discours visuel, métaphorique, plastique et qui, de ce fait, se trouve travaillée à son tour : l'image est en quelque sorte « mise en scène » de l'intérieur, par ces jeux de couleurs, au même titre que le sont les autres éléments de la représentation. Ainsi, le mouvement dans l'image ne se réduit pas à ceux du corps de l'acteur filmé, mais il se poursuit sur un autre niveau – celui de la plastique –, et permet ainsi d'insuffler (ou de maintenir) une dynamique en fondu enchaîné qui rythme à la fois le plan (vidéo) et le spectacle.

Autre exemple de ces jeux de couleurs qui participent d'une véritable dramaturgie visuelle et qui, cette fois-ci, n'opère pas de rupture chromatique entre la scène et l'écran mais, au contraire, contribue à leur contamination mutuelle : lorsque le personnage évoque le souvenir qu'il garde de la séance des sauts de grenouilles ordonnée par le commandant du camp, et au cours de laquelle l'enfant qu'il était fut témoin des descentes d'organes des femmes et du mélange de sang et de matière fécale versée par celles qui se vidaient littéralement²⁸⁹, c'est la couleur rouge qui inonde l'image avant d'irradier le plateau. La scène entière s'apparente alors à un brasier, comme si l'incandescence qui semble se jouer dans l'image embrasait virtuellement l'espace de jeu d'autant mieux que des crépitements se font entendre dans le même temps, et que la couleur de l'image se voit progressivement soutenue par un éclairage rougeoyant de la scène. Ce « rouge décanté » poussé à son paroxysme sature l'espace visuel, de la scène à l'écran, et véhicule à la fois l'idée du sang dont le personnage a été témoin lors du supplice, celle du brasier qu'il pouvait alors ressentir en multipliant les bonds sous un soleil de plomb, l'idée également du drapeau japonais qui flottait dans le camp de Tjideng et sous le joug duquel il était détenu, mais il laisse aussi deviner la fureur volcanique qui sourd désormais de son for intérieur. Dès lors, la coloration en temps réel des images et ses répercussions sur l'espace scénique (en contrepoint ou en fusion) ouvre l'image sur une polysémie irréductible à la simple reproduction filmique de la scène ou de l'acteur.

²⁸⁹ « Il y eut des femmes qui, à force d'exécuter ces bonds inhumains qui exerçaient par saccades une pression constante sur leurs organes, commencèrent à se retourner: avec leurs excréments sortirent aussi de leur corps des organes qui s'étaient brusquement détachés - elles se mirent à perdre leurs intestins, elles se mirent à enfanter en sautant un mélange de sang et de fange. » in *Rouge décanté*, tapuscrit, p. 16.

Ce jeu sur les différentes teintes données aux images dans *Rouge décanté* s'accompagne d'un travail sur les formes dans le contenu de l'image au point que cette image vidéo devienne véritablement un tableau abstrait fait de mouvements de couleurs. Ainsi, après les variations du bleu au violet, par exemple, l'on voit s'évanouir complètement les formes et les contours de ce qui est filmé au profit d'une image non-figurative qui, une fois encore, vient métaphoriser visuellement les mouvements intérieurs du personnage, ce qu'il éprouve.

2.1.2. Jeux de formes

Ainsi, lorsque le personnage évoque ses 30 ans, une période faite de « dérives » et « d'échouages » dit-il, et plus particulièrement le souvenir d'une *garden party* au cours de laquelle il épate filles et amis en tirant à la carabine sur une cible, l'image en direct de son visage devient un tableau de couleurs en mouvement. Celles-ci se répartissent dans le cadre de l'écran comme des encres de différentes couleurs grignoteraient un buvard (photo 41). Cette disparition progressive du visage de l'acteur à travers sa transformation au sens premier du terme – le passage d'une forme à une autre – ne manque pas de faire écho à cette crise identitaire que traverse le personnage et dans laquelle se tapit la disparition ou, du moins, la dissolution du Sujet. En se remémorant cette soirée-là, le personnage dira d'ailleurs qu'au moment de l'impact des balles sur la cible, c'est en lui que quelque chose venait d'exploser, telle une bombe à retardement, au point de s'effondrer en sanglots²⁹⁰.



Photo 41 : *Rouge décanté* (2004). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

²⁹⁰ « Comme si j'avais été atteint moi-même par une balle, quelque chose explose en moi qui, pendant des années et des années, a attendu pour exploser. En partie sous l'empire de la boisson, bien sûr - je ne voudrais pas paraître «sensible», ni plus sentimental que je ne le suis - je sanglote soudain comme un fou, un voile rouge décanté tombe devant mes yeux. », *Rouge décanté*, tapuscrit, p. 13-14.

Or, ce que donne à voir l'altération de l'image vidéo et son devenir d'image picturale, graphique, s'apparente au ressenti du personnage, à son « émotion » entendue comme *mouvement intérieur* chez les êtres. En d'autres termes, ce n'est pas tant la nature de l'émotion qui est transposée ici à l'écran, que ce qu'elle est fondamentalement : l'explosion intérieure dont le personnage parle se traduit par une effusion de couleurs à l'intérieur même de l'image, tout comme l'effondrement du Sujet se devine dans la dissolution de son visage à l'écran. C'est pourquoi, le devenir de l'image en direct en image picturale, ne figure pas de manière réaliste ce dont il est question dans le discours, mais donne ici à voir dans l'abstraction, dans l'effacement des traits et des contours du réel (en l'occurrence du visage), le désagrégement intérieur. Une certaine évanescence se joue alors dans ce passage d'une figuration concrète du réel à une figuration abstraite de la psyché qui laisse penser que la scène se donne à voir comme un espace mental.

Ces modifications des formes et l'évanescence des contours que l'on constate dans les images chez Cassiers ne sont pas seulement le fruit des jeux de couleurs mais elles relèvent d'une utilisation également récurrente des effets de flou. Ceux-ci ont la particularité d'accentuer le mouvement des formes au détriment de l'identification du contenu ou, pour le dire autrement, de souligner l'effet plastique (mais non moins suggestif) au dépend d'une fonction proprement figurative de l'image. Toujours dans *Rouge décanté*, nous le voyons bien dès les premières minutes où intervient la vidéo en direct : l'acteur, situé à jardin est filmé par une caméra placée à cour. Sa silhouette se dessine très lentement dans l'image, comme s'il était dans un épais brouillard, et l'on n'en devine que ses mouvements avant de distinguer les traits de son visage une fois qu'il se trouve à proximité de la caméra.

Cette altération de la netteté dans le contenu des images est très caractéristique, chez Cassiers, de leurs modes d'apparition et de disparition à l'écran mais également de leurs transitions entre elles. Que ce soit dans *Rouge décanté*, mais aussi dans *L'Homme sans qualités*, *Le Mariage mystique* ou encore dans *Le Crime*, les images en direct semblent systématiquement surgir du néant, comme venues de nulle part, dans un voile vapoureux, avant que leur netteté soit affirmée pour enfin disparaître dans un effet, une fois encore, d'évaporation ou d'évanouissement. Ce sont notamment les visages de Clarisse, Agathe et Ulrich dans *Le Mariage mystique*, celui d'Ulrich à la fin de *L'Homme sans qualités*, ou encore celui de Moosbrugger dans *Le Crime* (photo 42).

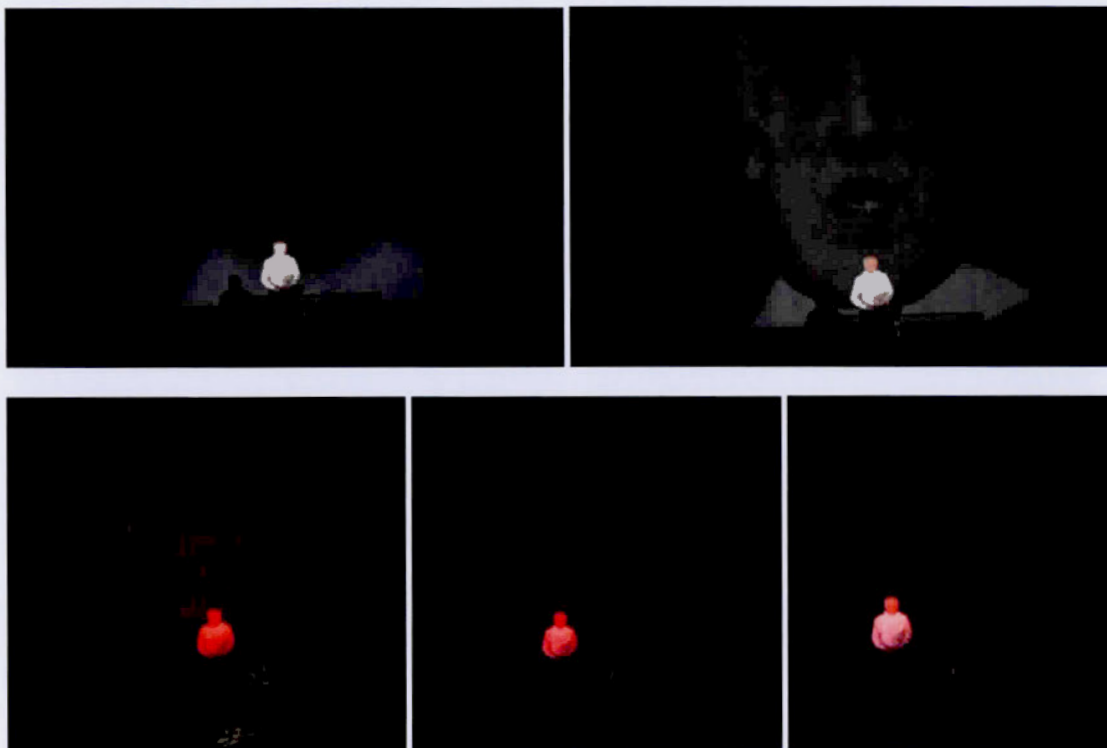


Photo 42 (a, b, c, d, e) : *Le Crime* (2012). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

Parfois, le brouillage dans l'image ainsi que la dissémination de son contenu en particules lumineuses s'accompagnent d'un degré de contraste si faible (provoquant une lumière blanche dans l'image même) que l'image disparaît presque imperceptiblement de l'écran (photo 43). La dynamique filmique qui résulte de ces effets sur la netteté et les contrastes s'apparente à une forme de fondu enchaîné qui ne se jouerait pas entre deux plans filmiques mais au sein d'un même plan (séquence).

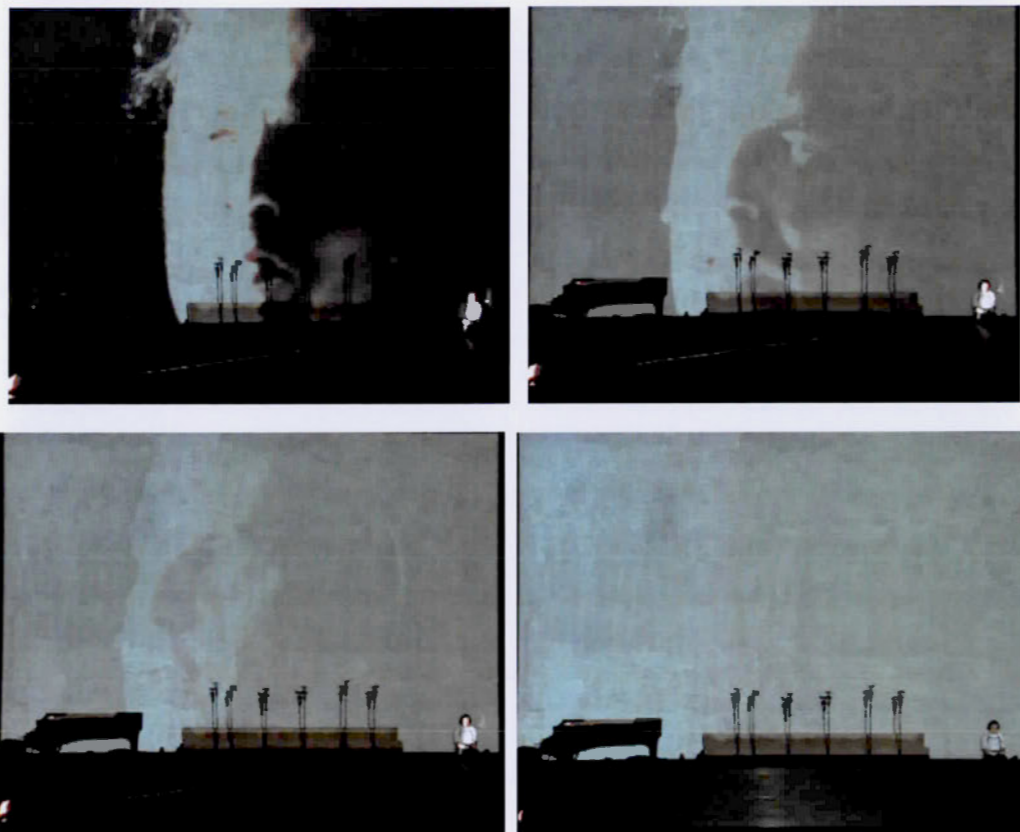


Photo 43 (a, b, c, d) : *L'Homme sans qualités* (2010). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

Or, il est intéressant de voir qu'en soulignant par ces effets le début, le milieu et la fin de chacune des séquences filmées, cette dynamique met en avant une sorte de « vie » et de « mort » de l'image dans le spectacle. C'est comme si le plan filmé avait, d'un point de vue formel, une structure comparable à celle du drame – du poème dramatique au sens aristotélicien – et que Cassiers travaillait ce plan dans cet esprit. Les brouillages et flous dans l'image semblent en effet baliser une progression esthétique sur le modèle de la progression dramatique classique : un début (image floue), un milieu (image nette) et une fin (image floue). En cela le geste théâtral chez Cassiers semble imprégner la fabrique de l'image – le plan filmique (au delà de son contenu) n'échappant pas à la mise en scène – au même titre que, nous le soulignons dans notre chapitre précédent, un *geste pictural* façonne la composition scénique de ses spectacles.

2.2. Le traitement numérique des images

Le traitement en temps réel des images en direct chez Cassiers se présente également sous d'autres facettes parmi lesquelles nous observons le recours à un logiciel de *morphing* permettant de créer des visages tout à fait originaux et particulièrement étranges²⁹¹. Après avoir expérimenté par le montage de deux images filmées simultanément l'exacte juxtaposition de deux profils différents en vue de créer un seul visage dans *L'Homme sans qualités*²⁹², Guy Cassiers, assisté du vidéaste Frederik Jassogne, utilise pour la première fois dans son spectacle *Le Crime*, un logiciel de reconnaissance et de remplacement du visage²⁹³. Cet outil qui, à partir de l'image filmée en direct de l'acteur, permet de localiser la morphologie d'un visage (yeux, bouche, nez, traits, rides, expressions, etc.) ainsi que ses mouvements et de leur substituer la morphologie d'un visage tiers, va ainsi permettre de créer en temps réel un visage des plus étranges – non pas « génétiquement » mais « technologiquement » modifié. Ainsi, l'image filmée de l'acteur Johan Leysen, incarnant sur scène tantôt Moosbrugger tantôt Musil, va être traversée par la photo de Lisa Van der Aa, jouant successivement la victime du criminel (Moosbrugger) et l'épouse de Musil. L'image projetée à l'écran se distingue alors de celle filmée en direct, puisqu'elle donne à voir un visage en mouvement qui n'est ni conforme à celui de l'acteur, ni à celui de l'actrice mais qui opère une synthèse des deux.

Cet effet d'étrangeté appliqué à la figuration du criminel sur le plan visuel mais aussi sonore – par les transformations numériques de sa voix –, laisse subtilement entrevoir quelque chose de l'ordre du monstre qui, comme un écho, renvoie à la monstruosité du crime décrit par le meurtrier lui-même. L'étrangeté du visage est d'autant plus renforcée que seuls ses yeux et ses lèvres bougent, comme si le personnage se trouvait pris dans un carcan et qu'il ne lui restait, comme liberté, comme moyen d'évasion, que la parole et le regard. Au moment d'ailleurs où l'acteur fixera son regard et qu'ainsi ses yeux cesseront de bouger dans l'image, les mots qu'il prononcera au nom de Moosbrugger traduiront cette sclérose progressive qui

²⁹¹ Pratique à laquelle se prêtait déjà Guy Cassiers dans *Wolfskers* au cours duquel les visages des acteurs incarnant Lénine, Hirohito et Hitler sont superposés les uns aux autres à l'écran, de manière à créer un unique visage, particulièrement étrange et laid – comparable à ceux peints par Francis Bacon – et s'offrant ainsi au regard comme une personnification de la monstruosité.

²⁹² En l'occurrence ceux de Walter et d'Ulrich à la fin du spectacle. Cf. supra, p. 159.

²⁹³ Annexe 2. Voir la description et les photos illustrant le procédé employé.

s'apparente à son emprisonnement à la fois corporel et carcéral : « mes yeux bougent lentement, difficilement, comme s'ils étaient pris dans du goudron ou du ciment durci »²⁹⁴

Nous le verrons, cette technologie qu'expérimente Cassiers à travers l'hybridation des visages, s'inscrit dans la droite ligne d'une dramaturgie de la dualité qu'il développe au fil de ses spectacles et à laquelle va également contribuer le travail qu'il opère sur le temps de et dans l'image.

2.3. Le temps de et dans l'image

Nous pouvons en effet observer certains procédés temporels récurrents dans la mise en image chez Cassiers qui s'établissent d'une part dans le montage des images et, d'autre part, dans leur superposition ou surimpression.

Dans le premier cas, le montage des images permet, comme on peut le voir dans *Le Crime*, de faire se succéder en quelques fractions de seconde le visage de Moosbrugger (visage technologiquement modifié) et celui de Musil (visage intact de l'acteur, Johan Leysen) comme si la séquence était bâtie sur ce sursaut des images entre elles – un sursaut qui semble vouloir révéler la présence de l'un derrière l'existence de l'autre, ou suggérant l'éventualité que les deux personnages sont peut-être deux facettes d'un même homme. Cet effet qui s'apparente à celui que provoque le *jump cut*, peut également être le fruit d'un accident technique dans la mesure où, comme le précise Frederik Jassogne²⁹⁵, la restitution du visage transformé en direct est encore dépendante des conditions de la représentation. Des mouvements brusques de l'acteur filmé par exemple, ou encore la qualité de l'éclairage sur le plateau, peuvent faire obstacle à la saisie et au traitement en temps réel de la morphologie du visage, faisant ainsi disparaître de l'écran le visage modifié de l'acteur et laissant donc apparaître intact celui qui est filmé en direct.

Dans le second cas, en superposant différents types d'images dont la temporalité interne est différente, Cassiers met en avant une sorte de dédoublement. Nous le voyons bien lorsque, par exemple, Moosbrugger évoque l'idée que quelqu'un puisse écrire un livre sur lui²⁹⁶ – ce

²⁹⁴ *Le Crime*, tapuscrit, p. 13.

²⁹⁵ <http://www.toneelhuis.be/?lang=fr#/nl/readmodus/post/?id=3146>, consulté le 14 août 2012.

²⁹⁶ « Quelle bonne idée ce serait, si quelqu'un se sentait disposé à vraiment réfléchir et à écrire un livre sur

que fera Musil – un arrêt sur image de quelques secondes fixe à l'écran son visage en gros plan tandis que, simultanément, se superposent à elle, les images qui continuent d'être filmées en direct (photo 44).

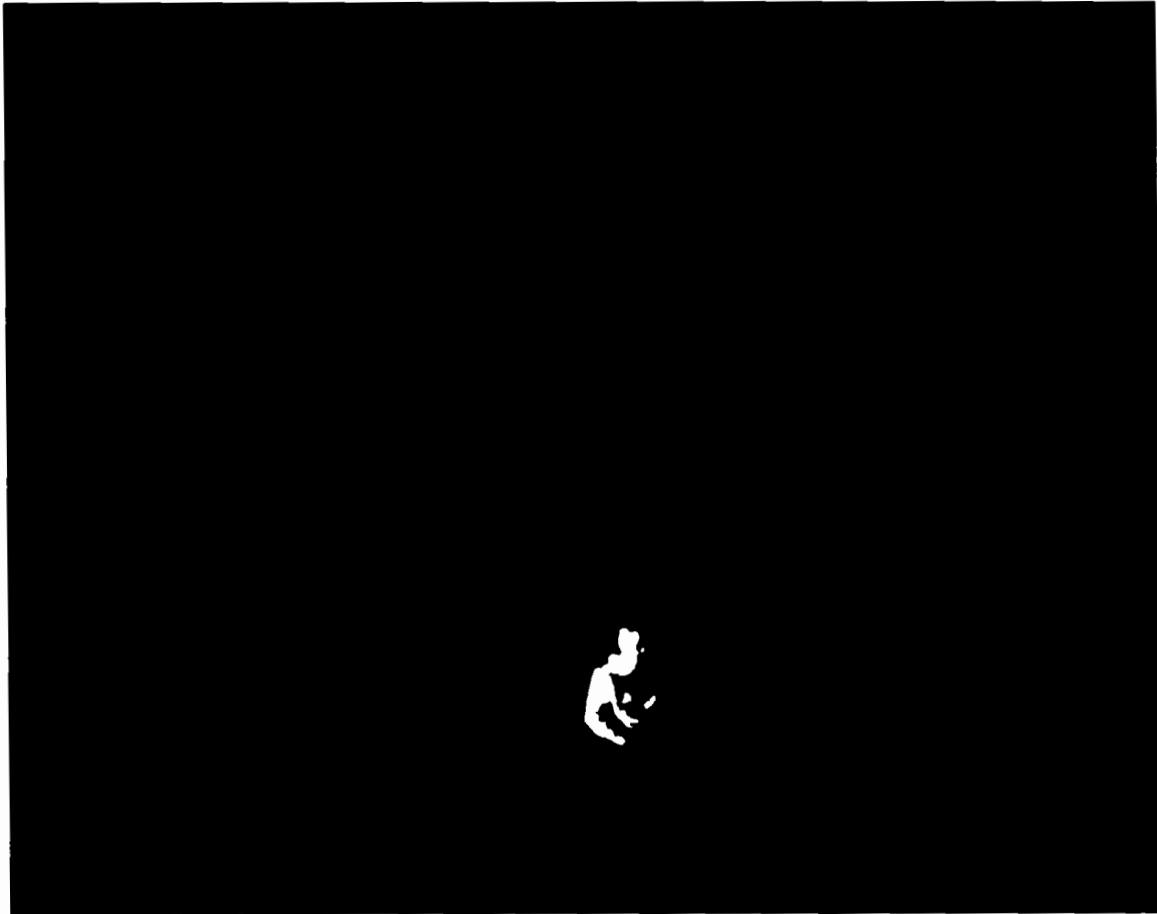


Photo 44 : *Le Crime* (2012). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

Cette technique de superposition d'images en direct et d'images arrêtées à un moment du direct fait ainsi intervenir le temps dans la composition filmique puisque, d'une même image, Cassiers fait se superposer l'instant et le flux temporel qui la caractérise. De cette action conjointe sur le temps de et dans l'image, nous voyons bien que celui-ci constitue un matériau malléable dans la fabrique picturale, au même titre que peuvent l'être les teintes, le contraste ou la netteté dans l'image. Il est alors intéressant de remarquer que ce jeu sur les temps participe d'un effet de rémanence des images, comparable à celui de la persistance rétinienne. L'empreinte laissée à l'écran par l'arrêt sur image manifeste un dédoublement au

moi. », *Le Crime*, tapuscrit, p. 12.

sein même de la séquence filmée et préfigure, de manière métaphorique, l'instabilité psychique du personnage représenté²⁹⁷.

Nous retrouvons ce même procédé dans *Cœur ténébreux* lorsqu'à la fin du spectacle, Kurtz et Marlow (incarnés par le même acteur) conversent pour la dernière fois et que Kurtz prend la parole :

« Me sauver ? Sauver l'ivoire, voulez-vous dire ! Ne me racontez pas d'histoires. Me sauver ! C'est moi qui dois vous sauver. Si je ne leur interdisais pas, ils vous massacreraient tous. Imbécile ! Saboter mes projets, voilà ce que vous faites ! Malade. Malade. Pas aussi malade que vous le voudriez. Mais je reviendrai. Je vous ferai voir comment il faut s'y prendre. Vous et vos discours creux. Ne croyez pas que j'ignore ce que manigance votre cerveau pourri, imbécile ! Je reviendrai. Je... »²⁹⁸

L'acteur regarde alors la caméra de manière à ce que ce soit l'image de Kurtz, son regard, qui s'adresse aux spectateurs frontalement (photo 45a). Dès lors que Marlow intervient, l'image en direct (de Kurtz) est arrêtée, mise en pause, tandis que l'acteur détourne son regard de la caméra pour fixer le public (photo 45b). L'orientation des éclairages sur son visage et son regard fabrique un effet de *close up* sans passer par la vidéo. Au moment où Kurtz reprend la parole, que l'acteur se retourne en direction de la caméra, l'image en direct reprend à l'écran et, comme en surimpression, se trouve superposée à l'image qui avait été précédemment arrêtée (photo 45c). La disparition progressive de celle-ci sous celle filmée en direct crée un effet de dédoublement qui dure jusqu'à ce que l'image arrêtée se dissolve complètement. Au fur et à mesure de l'échange entre les deux personnages, le temps de superposition des deux types d'image s'allonge, ce qui crée une lenteur singulière et une vibration dans l'image auxquelles se conjugue, sur le plan sonore, l'amplification du souffle, de plus en plus court, dans la voix de l'acteur. Ces manipulations conjointes sur les plans visuel et sonore semblent alors venir transposer dans ces images qui s'épuisent, l'épuisement non seulement physique mais aussi psychique de Kurtz, dont la mort est imminente et devant laquelle il semble perdre la raison.

²⁹⁷ Nous reviendrons sur cette instabilité psychique manifestée dans l'image dans notre troisième partie, lorsque nous nous intéresserons à la fonction des images en direct sur le plan dramaturgique chez Cassiers.

²⁹⁸ *Cœur Ténébreux*, tapuscrit, p. 32.

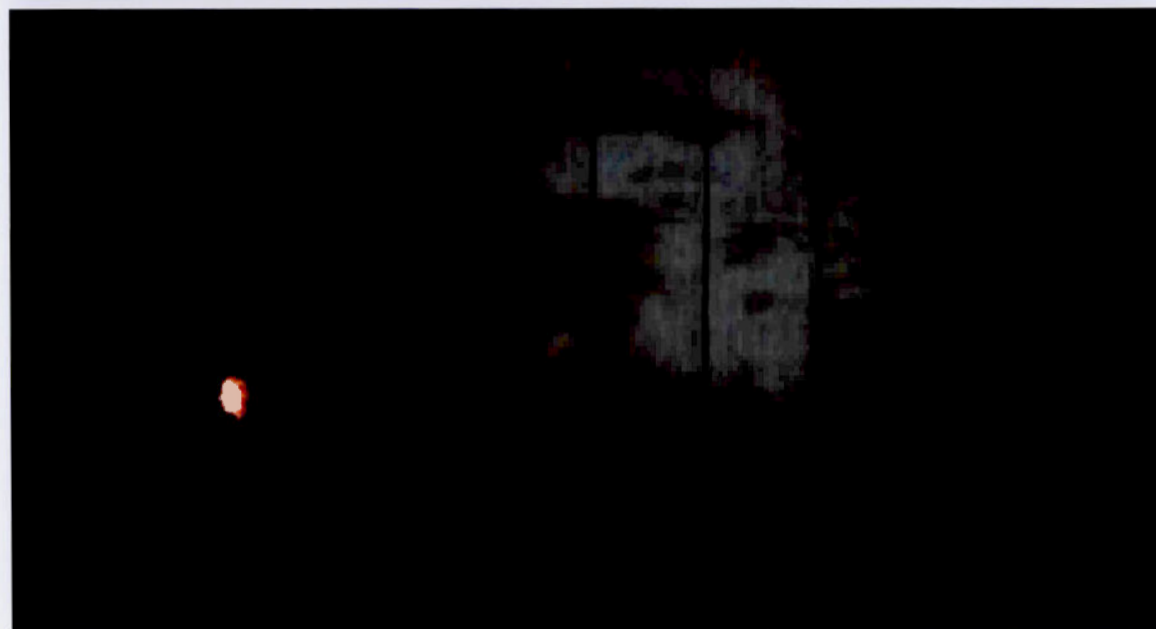
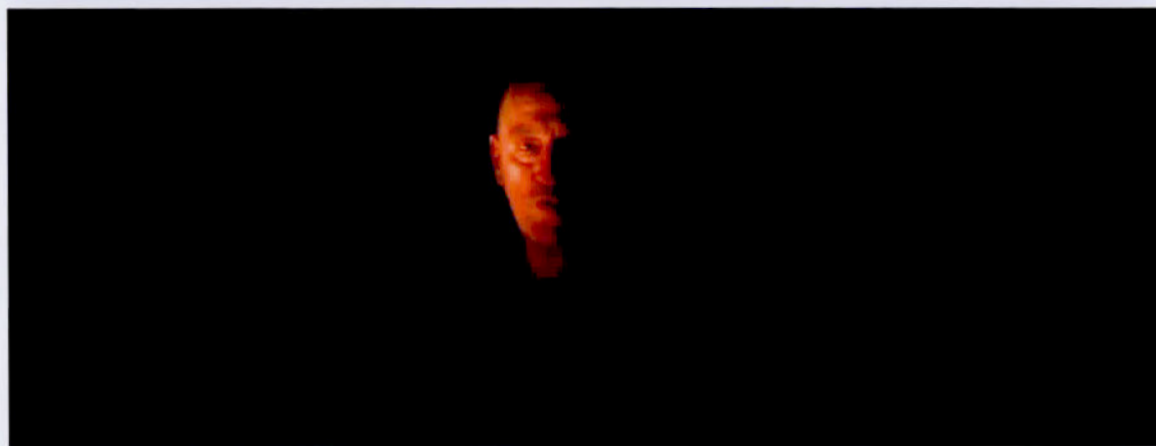
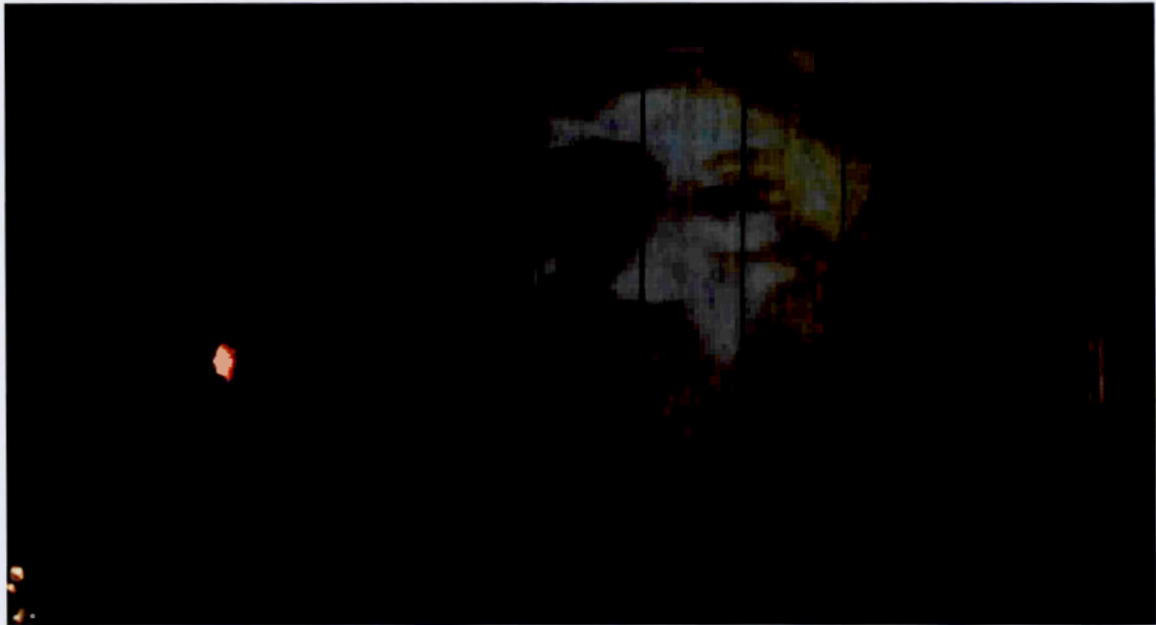


Photo 45 (a, b, c) : *Cœur ténébreux* (2011). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

Il est ainsi frappant de constater que Guy Cassiers et Ivo van Hove ont deux approches radicalement différentes du traitement des images. Si Van Hove privilégie des images brutes et une rhétorique visuelle bien plus proche de la fabrique cinématographique, Cassiers en revanche travaille l'image en direct comme un plasticien : l'image captée et l'image projetée à l'écran sont en effet rarement identiques.

2.4. De l'image captée à l'image restituée : le processus de création de *L'Homme sans qualités*

Au cours du processus de création de ses spectacles, il est frappant de voir le temps que consacrent Guy Cassiers et ses collaborateurs aux expérimentations faites sur les images, qu'elles soient projetées en direct ou en différé. C'est du moins ce que nous a permis de constater l'observation quotidienne des répétitions de *L'Homme sans qualités* durant les 11 semaines de création, du 1^{er} février au 19 mars 2010 et du 18 mai au 23 mai de la même année. Dès le début des répétitions, le metteur en scène envisageait d'utiliser la vidéo dans son spectacle et en a fait part à l'ensemble de l'équipe (acteurs, auteur, dramaturge, costumiers, directeur technique et techniciens, etc.). Plus précisément, il entendait utiliser deux types d'images vidéographiques : les unes, graphiques, picturales²⁹⁹, qui seraient diffusées en différé et conçues sans l'usage de caméra, les autres, de type vidéographique, seraient saisies à partir de caméras miniatures et projetées en direct au cours de la représentation.

La première phase du processus, correspondant aux huit premières semaines, a été axée sur un travail de recherche, d'essais, un travail véritablement de création, comme un laboratoire et ce, sur tous les plans de la représentation (jeu, vidéo, lumière, son, musique, etc.). La deuxième phase du processus – correspondant aux trois dernières semaines avant la première, a, quant à elle, été davantage orientée sur les aspects techniques, les ajustements nécessaires qu'impose la mise en place du dispositif, le réglage de détails liés tant au jeu des acteurs, à leurs déplacements qu'à la technique. Le travail de création devenait alors véritablement travail de répétitions, d'ajustements et d'épure. Ces deux tendances qui caractérisent chacune des deux phases n'ont pas pour autant été exclusives l'une de l'autre –

²⁹⁹ *La Cène* de Léonard de Vinci et *L'entrée du Christ à Bruxelles en 1889* de James Ensor.

jusqu'à la générale des modifications ont été apportées aux images projetées – mais elles en ont néanmoins constitué les soubassements et conditionné la dynamique.

De manière générale, durant la première phase, et parallèlement aux séances de travail avec les acteurs, les différents collaborateurs de Guy Cassiers (au son, à la musique, à la lumière et à la vidéo) travaillaient séparément sur leur partition et ce, bien que la plupart d'entre eux étaient aussi présents en salle de répétition pendant que les acteurs répétaient. Concernant la partie vidéo, par exemple, à partir d'indications que leur donnait Cassiers, les deux vidéo-designers³⁰⁰, préparaient du matériel visuel qu'ils présentaient au metteur en scène lors d'une séance hebdomadaire de 4 heures et qu'ils ajustaient séance après séance³⁰¹. Ainsi, Guy Cassiers était le centre névralgique de la création : il dirigeait le développement de chaque partie indépendamment. C'est pourquoi le metteur en scène considère la deuxième phase de travail – les trois dernières semaines avant la première –, comme une étape où tous les éléments de la représentation sont réunis et harmonisés afin de former un tout cohérent à la fois d'un point de vue dramaturgique et plastique. Dans la majeure partie du temps, cette deuxième étape a été, pour les acteurs, une phase de filage du texte et pour les vidéo-designers, un phase de mise en place du dispositif, d'ajustement des caméras et de création

³⁰⁰ Frederik Jassogne, vidéo *designer* en charge des images picturales et de la conception vidéo qui s'y rattache. Il travaillait depuis Amsterdam pendant la 1^{re} phase de travail mais était présent lors des séances hebdomadaires (Laboratoire) et était en revanche présent tout au long de la seconde phase. Diederik Hoppenbrouwers, régisseur vidéo en charge de la vidéo en direct et des projections dans leur ensemble. Il était présent tout au long du processus (le sera également en régie lors de la tournée du spectacle) et faisait des essais de projections en salle de répétition notamment sur la taille des images, leurs dimensions, leur disposition et l'enchaînement des montages préparés par Frederik Jassogne. Lors des répétitions, il arrivait que Guy Cassiers lui demande des effets spécifiques ou lui donne des indications sur ce qu'il observait lorsqu'il travaillait avec les acteurs. Pour réaliser cette collaboration à distance, Frederik Jassogne et Diederik Hoppenbrouwers utilisaient un *hardware* et *software* appelé *Hippotizer* et *Green Hippotizer* qui ont l'avantage de proposer une stabilité non négligeable au niveau du serveur permettant ainsi de limiter les risques de problèmes techniques.

³⁰¹ Au cours d'une entrevue avec Frédéric Jassogne, le vidéaste en charge des images picturales qui accompagnent le spectacle, celui-ci me disait qu'en amont de cette première phase de travail, à l'occasion d'une rencontre qui eut lieu quelques mois plus tôt entre l'équipe technique, le metteur en scène et le dramaturge, Guy Cassiers avait exposé ses intentions de recherche en matière de création vidéo et lui avait demandé de travailler sur les deux toiles retenues pour le spectacle (*La Cène* de Léonard de Vinci et *L'entrée du Christ à Bruxelles en 1889* de James Ensor) selon différents axes parmi lesquels la désintégration virtuelle de la toile, son apparition progressive, le passage d'une focalisation sur le détail au dévoilement du tout. Il s'agissait alors pour lui d'amorcer la recherche d'images à partir de ces deux toiles. Guy Cassiers avait notamment choisi ces deux toiles représentant le Christ pour différentes raisons : d'après lui, le personnage principal, Ulrich, lui faisait en quelque sorte penser à un Jésus Christ des temps modernes, en tant qu'il se situe à un moment charnière de l'Histoire, moment où la société bascule d'une époque à une autre ; aussi, d'après le metteur en scène, ces deux toiles traduisent picturalement un triple renversement : (1) celui d'une esthétique où la perspective unique fait loi à une esthétique moderniste, marquée par l'absence de perspective unique, (2) un renversement du sujet représenté puisque dans *La Cène*, le Christ figure avec ses apôtres, tandis que dans la toile d'Ensor, il est presque fondu dans la masse (du moins, celle des couleurs), quasi imperceptible au milieu du peuple déguisé, (3) et un renversement de la place qu'il occupe dans la toile, puisque dans la première il en constitue le centre et dans la seconde il est en arrière plan.

graphique pour la partie picturale³⁰² prise en charge par la vidéo. Cette deuxième phase du processus s'est prêtée alors à la prise de décisions quant aux choix de mise en scène et à la recherche de solutions, le cas échéant. C'est le moment où Guy Cassiers entend fixer progressivement les choses. Il s'agit d'une phase d'épure qui se distingue de la première phase marquée davantage par la profusion et axée sur la recherche de propositions et le développement des possibilités rencontrées.

Sur le plan proprement vidéographique, durant la première phase de création, le travail s'organisait donc autour des rencontres hebdomadaires réunissant Guy Cassiers, Frederik Jassogne et Diederick Hoppenbrouwers (les vidéo designers), Enrico Bagnoli (scénographe et lumière) et Franck Hardy (directeur technique). Ces séances, se présentaient comme des laboratoires d'essais techniques en vue de concevoir une dramaturgie visuelle du spectacle. Elles permettaient notamment de faire évoluer la conception graphique (ou création vidéographique) au fil du processus même si les recherches d'images picturales avaient été amorcées quelques mois en amont. Au cours de ces rencontres, les vidéo-designers présentaient leurs propositions à Guy Cassiers qui les observait longuement, et en silence. Les laboratoires offraient ainsi une grande flexibilité de travail puisque la recherche vidéographique conjugait un temps d'action et de création relativement long (la semaine) et un temps d'action instantané, donnant lieu à des essais en temps réel, sous l'œil de Guy Cassiers.

Ces essais se faisaient d'une part sur une maquette du plateau construite à l'échelle de la scène du théâtre Bourla (à Anvers) et situé dans un coin de la salle de répétition et, d'autre part, sur le plateau de répétition lui-même situé dans le grenier du théâtre. Ces deux dispositifs offraient ainsi une complémentarité puisque la maquette permettait une vision globale de ce à quoi pourrait correspondre le rendu des projections, tandis que le plateau offrait un grossissement des images permettant de travailler sur les détails des images.

³⁰² Lors du spectacle, les toiles *La Cène* de Léonard de Vinci et *L'entrée du Christ à Bruxelles en 1889* de James Ensor sont projetées sur scène dans leur totalité et en partie.



Photo 46 (a, b) : *L'Homme sans qualités*. Répétitions (2010). Maquette de la scénographie. © E. Perrot



Photo 47 : *L'Homme sans qualités*. Répétitions (2010). Projection visuelle sur maquette © E. Perrot



Photo 48 : *L'Homme sans qualités*. Répétitions (2010). Projection visuelle sur le plateau. © E. Perrot

Des paramètres techniques tels que la nature des supports de projection (toile, bois, PVC, etc.) et leur teinte étaient également étudiés durant ces rencontres et faisaient l'objet d'essais afin d'évaluer le rendu des projections vidéo et de retenir les matériaux à même de restituer les images au plus près de ce que le metteur en scène désire. Au cours de ces expérimentations, Guy Cassiers semble regarder l'écran comme un tableau, l'image comme une toile qu'il serait en train de composer avec ses collaborateurs. Il commente, donne des indications pour des essais en temps réel sur différents aspects des images liés à leur texture. Un grand nombre de paramètres sont ainsi abordés tels que les couleurs, le contraste, la résolution, les pixels, la taille des extraits picturaux, leur degré scopique (microscopique ou macroscopique), leur dimension à l'écran, leur position sur l'écran ou dans l'espace scénique (projection sur d'autres supports éventuels), les nuances également sont travaillées, tout comme certains effets d'animation et d'altération des images impliquant à leur tour d'autres paramètres tels que la nature de ces animations et de ces altérations, la vitesse de celles-ci ou encore leur durée.

Ce travail en laboratoire permettait de mettre en avant différentes facettes dans l'image : par exemple le zoom sur la toile de De Vinci fait apparaître les aspérités et craquelures de la peinture sur la toile – une matérialité de la peinture qui devenait pour Cassiers un matériau de l'esthétique scénique en soi. Au travers d'un très gros plan sur une craquelure de la toile, c'est une faille qui se dessinera dans l'image au moment où, sur scène, le couple en crise que forment Clarisse et Walter apparaissent pour la première fois dans le spectacle et que la relation ambiguë entre Clarisse et Ulrich attise la jalousie de Walter.



Photo 49 : *L'Homme sans qualités*. Répétitions (2010). Détails de *La Cène* de De Vinci © E. Perrot

L'on s'aperçoit également que certains effets ont une répercussion sur la plastique scénique dans son ensemble. Par exemple le travail sur les pixels fait apparaître un grouillement dans l'image et donne à l'espace scénique une certaine volatilité ; ou encore, le grossissement extraordinaire d'un détail de couleur or dans la toile d'Ensor confère à l'espace scénique une luminosité quasi auratique qui ne passe pas par la projection d'une lumière teintée grâce à une gélatine. Le plateau se trouve alors baigné dans une atmosphère très singulière comme si quelque chose de fusionnel semblait se jouer entre l'écran et le plateau, une sorte de coalescence.



Photo 50 : *L'Homme sans qualités*. Répétitions (2010). Couleurs et lumières. © E. Perrot

La vivacité des couleurs contribue à cet effet d'absorption qu'exerce l'image sur le plateau et sur ce qui s'y trouve. Elle fond les acteurs dans l'image et Guy Cassiers en a particulièrement conscience lorsqu'il demande à ses collaborateurs de ne pas privilégier des couleurs trop vives ou de nuancer cette vivacité afin de mettre en valeur la présence corporelle des acteurs – ce que Enrico Bagnoli appelle de son côté la « physicalité des corps ».

Enjeux dramaturgiques

La dramaturgie visuelle du spectacle s'établit toujours en fonction de la résonance qu'elle offre avec les enjeux de l'œuvre, du texte et du sous-texte de la pièce. Dans *L'Homme sans qualités*, Guy Cassiers souhaitait entre autre privilégier, dans l'œuvre de Musil, le passage insidieux d'une société (en l'occurrence l'empire austro-hongrois) à une autre, d'une époque à une autre, et mettre en scène la désagrégation lisible à la fois dans les histoires

individuelles des personnages (les couples) et dans l'histoire collective (que le comité de l'Action Parallèle venait incarner), un peu comme si l'on ne voyait pas les choses changer mais qu'on ne s'en apercevait seulement qu'après. C'est, d'un point de vue dramaturgique, en fonction de ce portrait d'une société, d'une culture (de son système de pensée) et de couples en plein déclin, que les images vidéo ont été non seulement choisies mais également traitées. On retrouve en effet dans la création vidéographique l'empreinte du portrait – par l'image de cadres à proprement parler ou encore par le fait même de faire de la scène un tableau vivant lors de la scène de « l'Action Parallèle ».



Photo 51 (a, b) : *L'Homme sans qualités. Répétitions* (2010). Les cadres. © E. Perrot

La résonance dramaturgique s'établit également dans le traitement vidéo au travers des passages d'un détail au tout (incluant des parcours visuels sur les toiles), d'un travail de parcellisation des toiles en signe d'atomisation (l'extraction de motifs dans les peintures), mais également au travers du mouvement lui-même de la dissolution, de la désintégration dans l'image.

Enjeux esthétiques

Par ailleurs, les choix de Cassiers sont guidés par un souci esthétique permanent. Les images ne sont en aucun cas utilisées à titre d'illustrations du texte ou des actions mais en vue de créer une atmosphère qui restitue le sous-texte et entoure ou embrasse l'action. Tout le travail fait à partir de la texture des images vise à composer une texture propre à la scène, à

l'espace, que celui-ci soit visuel ou sonore³⁰³. Un espace visuel donc que Cassiers travaille comme une texture. La deuxième et la troisième partie du spectacle sont à ce titre très éloquentes. Pour composer cette texture visuelle à partir des images filmées en direct, le metteur en scène va d'une part choisir des filtres de tissus différents qu'il va apposer devant les caméras sur scène et, d'autre part, utiliser des rideaux de lamelles en PVC comme supports de projection.



Photo 52 (a, b) : *L'Homme sans qualités*. Répétitions (2010). Les filtres. © E. Perrot

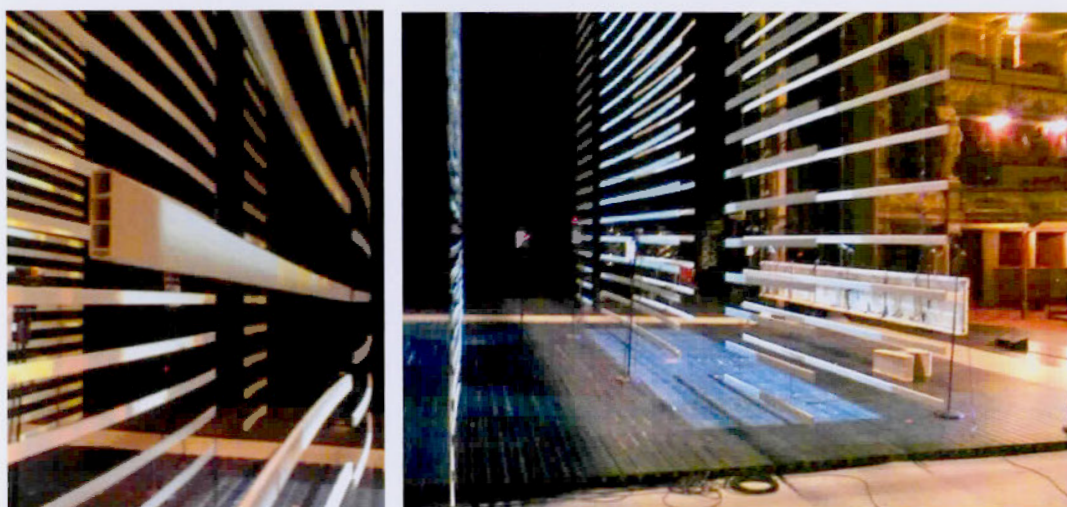


Photo 53 (a, b) : *L'Homme sans qualités*. Répétitions (2010). Les rideaux de lamelles. © E. Perrot

³⁰³ En effet, la partition sonore du spectacle composée par le pianiste Johan Bossers, intégrait à la fois des morceaux mélodiques tels que l'Ouverture de *L'Or du Rhin* de Wagner ou encore des symphonies de Mahler, des phrases musicales disharmoniques et des notes de piano prises individuellement. L'un des enjeux de la composition musicale était non seulement de restituer une forme de désagrégation, de dérèglement progressif en rendant audible cette tension entre l'unité (la note) et le tout (la phrase mélodique) mais également d'établir dans le même temps une texture sonore qui faisait écho à l'espace visuel, à son traitement. Il s'agit alors pour Johan Bossers de « déstructurer la partition musicale de Wagner comme pour le vider de sa substance et n'en laisser que la surface, à l'image de l'idéal agonisant d'une société voulue et perçue par les membres de l'Action Parallèle » (Entrevue avec J. Bossers, Juin 2010).



Photo 54 : *L'Homme sans qualités*. Répétitions (2010). Les rideaux de lamelles (2). © E. Perrot

Dans le premier cas, les images projetées composeront une sorte de fond de scène légèrement opaque qui contribuera à créer une atmosphère particulière sur scène et mettra en valeur l'idée de dévoilement qui se joue à travers l'espace fantasmatique qu'il entend créer à ce moment du spectacle – certains acteurs devront enlever le voile devant l'objectif des caméras avant de prendre la parole, puis le rabaisser au terme de leur intervention. Dans le second cas, les rideaux de lamelles vont donner à l'espace une matérialité très particulière, mouvante, voire grouillante et, en même temps, l'image qui va y être projetée (*L'arrivée du Christ à Bruxelles* de Ensor) va trouver une certaine profondeur, comme soumise à un effet en trois dimensions ou, plus exactement à un effet poly dimensionnel. La réputée platitude de l'image vidéo sur scène semble se trouver ainsi déjouée par cette recherche de profondeur qui va d'ailleurs être très importante parmi les préoccupations d'ordre esthétique de Cassiers puisqu'elle sera au cœur non seulement de la création vidéographique mais également de la création des lumières. Les variations d'intensité (avant-scène ou arrière-scène) et la recherche de perspectives par l'introduction de couloirs de lumière seront exploitées dans cette optique de profondeur.

Au niveau de la vidéo, Cassiers va notamment demander à Frederik Jassogne de composer un espace à partir d'extraits picturaux de la toile de De Vinci et lui demander d'utiliser les perspectives que celle-ci offre. Des essais se feront également sur la multiplication des échelles à l'intérieur d'une même image. L'on retrouvera alors sur scène cette composition d'image créant une profondeur du plateau, entre autres, au moment de la rencontre entre Arnheim et Diotima.



Photo 55 : *L'Homme sans qualités*. Répétitions (2010). Extraits picturaux projetés. © E. Perrot

Pour Cassiers, l'utilisation des perspectives de la toile de De Vinci ainsi que la création de nouvelles perspectives dans l'image ont explicitement pour objectif de créer un espace virtuel, mobile, un espace sur lequel il peut agir, qu'il peut faire évoluer, bouger : en somme c'est une moyen pour lui de pouvoir animer l'espace, mais aussi de ne pas laisser l'image aplatir et aplanir la scène. À ce projet concourt l'utilisation du plateau dans toute sa verticalité.

Durant la première phase du processus de création, le travail vidéographique est principalement consacré à la création des images picturales et à l'évaluation des possibilités qu'offrent les caméras en termes de texture, de résolution, de netteté, de cadrage ou encore en termes de synchronicité avec le réel (délai de diffusion) – les techniciens vont taper dans leur mains pour vérifier que le délai entre le geste sur le plateau et son image à l'écran est imperceptible. Des essais également d'incrustation d'image en temps réel dans les visages

filmés et diffusés en direct ou encore de fusion d'image en temps réel vont également avoir lieu.



Photo 56 : *L'Homme sans qualités*. Répétitions (2010). La composition d'un visage (1). © E. Perrot



Photo 57 : *L'Homme sans qualités*. Répétitions (2010). La composition d'un visage (2). © E. Perrot

À ce stade du processus, le travail de création tend principalement à cumuler des matériaux utilisables pour la représentation ou, en d'autres termes, à constituer une multitude de possibles à partir desquels Cassiers composera la dramaturgie visuelle du spectacle.

Il arrêtera ses choix dans la deuxième phase du processus au cours de laquelle la composition visuelle va se poursuivre cette fois-ci sur la scène du Bourla. Les décisions qui seront alors prises le seront en fonction d'enjeux plus spécifiquement scéniques liés tant à la spatialisation (visuelle et sonore), à la présence physique des acteurs, qu'au rythme et à la dynamique du spectacle dans son ensemble. Ceci est notamment dû au fait qu'après avoir travaillé pendant plusieurs semaines les éléments de la représentation individuellement, cette deuxième période va être le moment où tous les composants sont réunis sur scène. Le premier objectif de cela est l'ajustement technique et les réglages des lumières pour, entre autres, créer des relations à l'écran que l'on ne retrouvera pas directement représentées sur scène mais qui seront seulement suggérées (et qui sont, d'après Cassiers, de l'ordre du sous-texte) ou pour renforcer la fluidité des transitions sur scène.

Une fois ces réglages entamés, l'épure et le travail sur les détails de la représentation vont pouvoir s'amorcer. C'est aussi pour les acteurs le moment où ils vont pouvoir s'approprier leur costume – « jouer avec mais ne pas les jouer en soi » dit Cassiers – et l'espace scénique (le dispositif).

Enjeux scéniques

Sur le plan visuel, la création des lumières va prendre à cette étape du travail une importance capitale. Guy Cassiers et Enrico Bagnoli vont, scène par scène voire réplique par réplique, composer la scénographie des lumières ensemble. Celle-ci va être dominée par trois considérations majeures :

- créer des espaces plus ou moins intimes
- donner une identité aux objets ou aux acteurs sur scène pour faire en sorte qu'ils ne soient pas écrasés par les projections vidéo – c'est à dire renforcer leur matérialité pour densifier leur présence immédiate tout en évitant que l'éclairage soit trop froid
- renforcer ce que Enrico Bagnoli appelle « la physicalité » des acteurs à l'écran

Ces trois principales prérogatives vont considérablement influencer la création des lumières, le choix des projecteurs, la nature des rayons lumineux et l'utilisation de gobos. Elles donneront lieu à de multiples essais sur l'intensité des éclairages (pour densifier la présence sur scène), la luminosité des images filmées et le réglage de la sensibilité des lentilles des caméras pour restituer à l'écran cette « physicalité » dont parle Bagnoli. Il est

alors frappant de voir qu'à travers ce travail minutieux, un tableau vivant semble prendre forme sur scène.

Ainsi, une fois tous les éléments de la représentation réunis, Cassiers compose plus que jamais l'espace scénique comme un peintre devant sa toile. Ses considérations scéniques vont s'accompagner d'un travail extraordinaire de précision sur le plan technique : la disposition des caméras, celle des projecteurs – au millimètre près –, le réglage des angles de prise de vue, de la netteté de l'image, ainsi que la disposition de l'image projetée sur l'écran seront minutieusement étudiés.

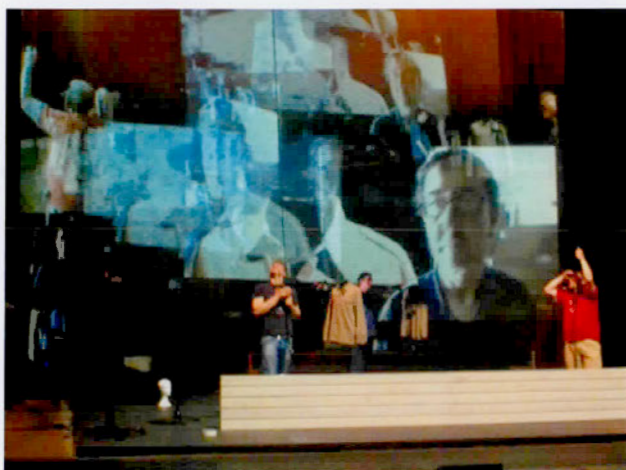


Photo 58 : *L'Homme sans qualités*. Répétitions (2010). Essais de captations et de projections sur scène (1). © E. Perrot

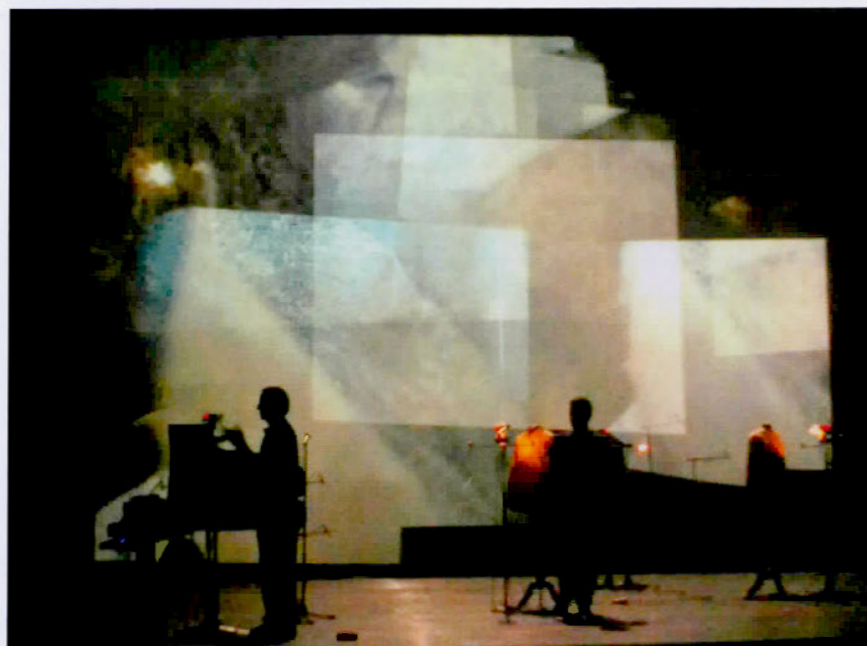


Photo 59 : *L'Homme sans qualités*. Répétitions (2010). Essais de captations et de projections sur scène (2). © E. Perrot



Photo 60 : *L'Homme sans qualités*. Répétitions (2010). Essais de captations et de projections sur scène (3). © E. Perrot

L'autre aspect éminemment important de cette deuxième phase de travail (qui vise, rappelons-le à l'harmonisation des éléments de la représentation) est le travail sur le rythme et la dynamique des enchaînements. C'est d'ailleurs par cela que commence la deuxième phase du processus lorsque tous les éléments sont réunis sur scène. Les premières séances avec les acteurs sont en effet consacrées aux articulations entre les scènes et à la transition des images vidéo. Cassiers met toute son énergie dans une recherche de fluidité sur tous les plans de la représentation : projections vidéos, lumière, musique, entrées et sorties des acteurs. Les premiers Cues (repères temporels techniques) sont posés pour les acteurs et pour les techniciens et permettent ainsi d'établir, de définir un timing provisoire des projections vidéos, entre autres. Un exemple fort intéressant montre bien l'importance qu'accorde Cassiers à cette recherche de la dynamique qui affecte la création vidéographique. À la fin de la première partie, Ulrich semble perdre la raison durant un monologue dans lequel il expose la médiocrité et la confusion du monde qui l'entoure. Jusqu'à trois jours avant la première, des projections vidéo avaient lieu derrière lui et montraient l'altération des images, mais jugeant celle-ci trop « smooth », trop lisse, Cassiers opta alors pour un montage beaucoup plus abrupt et rythmé afin de matérialiser visuellement la confusion et la colère dans lesquelles Ulrich est plongé.

La recherche de fluidité entre les scènes implique également pour Cassiers une recherche de fluidité sur le plan esthétique. C'est en effet l'une des raisons qui a motivé le choix du metteur en scène de diffuser l'image en direct d'un acteur lors de son monologue. Un monologue qui fait l'apologie des forces de l'ordre et renvoie subtilement au devenir de l'Europe en 1913 tout comme il peut également refléter l'état d'esprit actuel dans certains pays en 2010. Tout au long des répétitions, durant ce monologue de Von Shattenvalt, son ombre apparaissait dans un cadre en fond de scène, ce qui avait nécessité certains réglages (par rapport à la position du micro et à celle de l'acteur) et Enrico Bagnoli, à la lumière, avait travaillé sur cela afin qu'au fil du monologue cette ombre devienne progressivement rouge puis très noire...

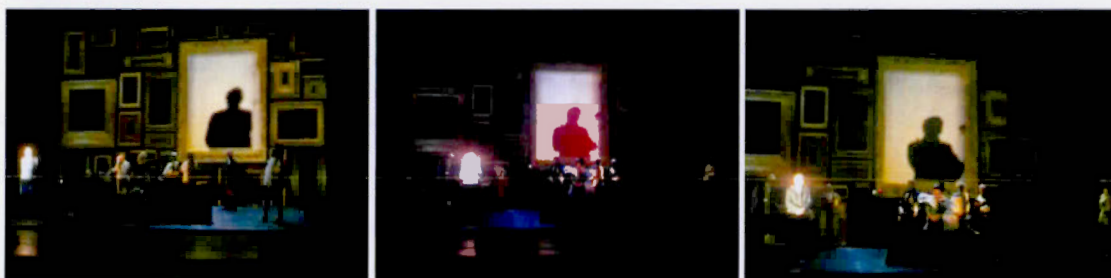


Photo 61 (a, b, c) : *L'Homme sans qualités*. Répétitions (2010). Essais sur l'ombre de l'acteur dans l'image. © E. Perrot

La portée dramaturgique du monologue était tout à fait pertinente laissant entrevoir à travers ce discours l'ombre de la guerre planer sur l'ensemble de cette société réunie sur scène. Pourtant, quelques jours avant la première, Guy Cassiers décida de renoncer à cette ombre et privilégia la projection en direct du visage de l'acteur.

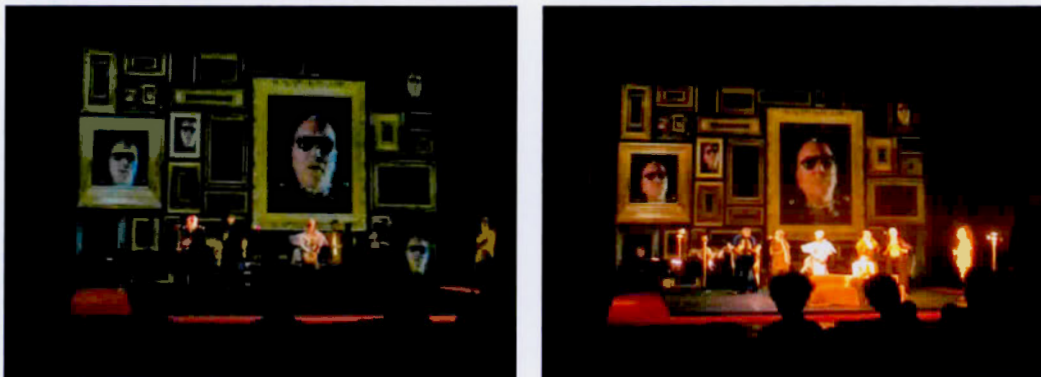


Photo 62 (a, b) : *L'Homme sans qualités*. Répétitions (2010). Essais de projections. © E. Perrot

C'était une manière pour Cassiers de rapprocher plus encore ce discours des spectateurs en leur proposant une image télévisuelle dans un cadre renvoyant à une autre époque. Mais c'était surtout en vue de maintenir une certaine cohérence plastique dans l'enchaînement des scènes, puisque lors de la scène précédente, les acteurs apparaissaient à l'écran grâce à la vidéo en direct et que la scène suivante proposait un fond de scène entièrement graphique à travers la présence des cadres, cette fois, vidés de leur contenu. D'après le metteur en scène, l'ombre de Von Shattenvalt à ce moment du spectacle venait rompre l'unité plastique tandis que la diffusion de son visage participait d'une certaine fluidité esthétique.



Photo 63 (a, b, c) : *L'Homme sans qualités*. Répétitions (2010). Recherche de fluidité visuelle (1). © E. Perrot

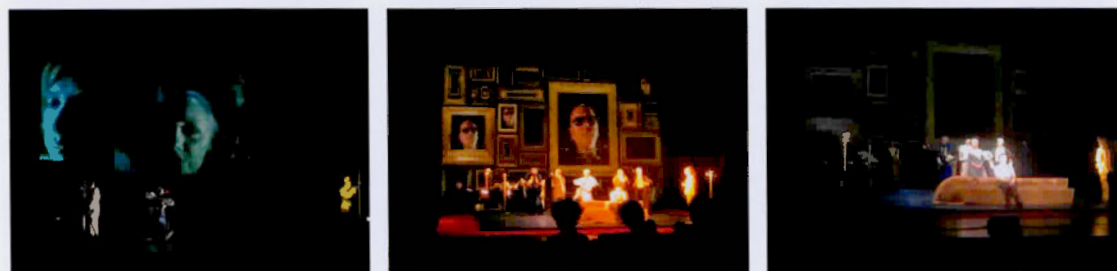


Photo 64 (a, b, c) : *L'Homme sans qualités*. Répétitions (2010). Recherche de fluidité visuelle (2). © E. Perrot

L'implication des acteurs

Durant cette deuxième période des répétitions, le travail des acteurs, désormais maître de leur texte, va s'affiner et en même temps, ceux-ci vont développer des propositions en fonction du dispositif scénique ou vont être spécifiquement dirigés par rapport à la captation vidéo. Au terme de la première phase du processus, Cassiers avait présenté le dispositif vidéo aux acteurs interprétant Walter et Ulrich et leur avait déjà fait part de ce qu'il attendait, assis auprès d'eux sur le plateau et manipulant lui-même les caméras.

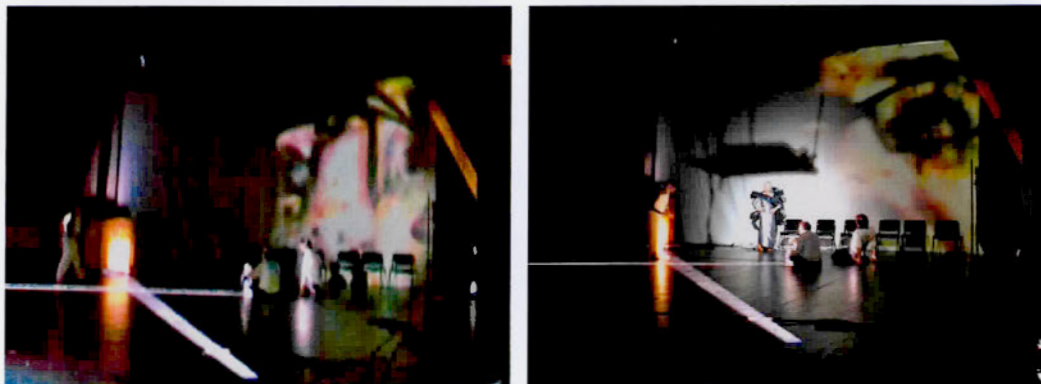


Photo 65 (a, b) : *L'Homme sans qualités*. Répétitions (2010). Tests avec caméra © E. Perrot

C'est ainsi que dès l'introduction de la vidéo dans ce passage, les acteurs étaient dirigés afin que leur regard puisse converger à l'écran tandis que sur scène chacun regardait dans une direction opposée. Dans la deuxième phase du travail, et d'un point de vue plus global, tant la position des acteurs que leur distance des caméras ont fait l'objet d'une attention particulière afin d'ajuster les cadrages (éviter la présence d'un acteur dans le champ), de régler leur taille dans l'image, ou encore de créer à l'écran des liens ou des relations entre les personnages qui sont de l'ordre de l'implicite, comme on peut le voir entre Von Shattenwalt et le Conte Leinsdorf (b).



Photo 66 (a, b) : *L'Homme sans qualités*. Répétitions (2010). Les regards dans l'image © E. Perrot

L'observation du processus de création chez Guy Cassiers met donc en lumière d'une manière on ne peut plus évidente son approche éminemment plastique des images, que celles-ci soient filmées et projetées en direct ou qu'elles soient préfabriquées (toiles de maîtres, par exemple). L'on s'aperçoit ainsi que la formation en arts visuels du metteur en scène (à l'École des Beaux-Arts d'Anvers) infiltre sa démarche théâtrale au même titre que nous avons pu remarquer l'empreinte du geste cinématographique dans celle de Van Hove.

Un dernier aspect nous semble néanmoins mériter une attention particulière dans cette fabrique des images chez Guy Cassiers et chez Ivo van Hove. Il se trouve être davantage lié au contenu des images dans la mesure où il concerne l'impact du cadrage et notamment la prédominance du gros plan voire, dans certains cas, du très gros plan, dans chacune des deux démarches.

3. Le (dé)cadrage et le choix des gros et très gros plans

3.1. Cadrage et débordement du cadre

Il est en effet frappant de constater que dans le travail de Van Hove les choix de cadrage ont la particularité de faire bien souvent pénétrer dans l'image différents foyers d'actions, certains étant secondaires comme par exemple la présence des cameraman dans le champ de l'image lors de la première scène de *Opening Night* – lorsque sont filmés les acteurs en train de se concentrer. Toujours dans *Opening Night*, mais également dans *Les Tragédies romaines* ou encore dans *Husbands*, c'est le cas lorsque l'orientation de la caméra permet que soient cette fois-ci filmés les spectateurs assis dans la salle ou aux côtés des acteurs (dans *Les Tragédies romaines*). L'image, lorsqu'elle n'est pas un gros plan (montrant l'ensemble du visage) ou un *close up* (focalisant sur un détail du visage), n'est donc pas réduite systématiquement à montrer un seul et unique foyer d'action, ou, pour le dire autrement, tout ce qu'il y a à voir dans l'image ne se réduit pas uniquement à ce qu'elle montre au premier plan. Ceci a deux conséquences : la première c'est que la profondeur de champ présente dans l'image court-circuite en quelque sorte l'effet de surface produit généralement par l'écran en deux dimensions sur la scène. De cette manière, apparaît dans le volume de la scène, un autre volume (celui dans l'image) comme s'il était presque question d'une mise en abyme partielle. La deuxième conséquence à ces jeux de cadrage, c'est qu'ils permettent de mettre en évidence une certaine porosité du cadre en laissant toujours *entrevoir* un en-dehors.

En effet, chez Ivo van Hove le cadre de l'image n'enferme pas³⁰⁴ – pas plus d'ailleurs que chez John Cassavetes, le cinéaste dont le geste filmique nous semble être le plus proche

³⁰⁴ La seule exception que nous pouvons observer dans l'ensemble des spectacles de notre corpus est cette scène de *Cris et chuchotements* dans laquelle Agnès se lance dans une performance *anthropométrique*. Le cadre de l'image, alors filmée en plongée totale par une caméra surplombant le plateau, restitue avec exactitude le cadre de la toile étendue au sol et sur laquelle se roule l'actrice qui incarne Agnès, Kris Nietvelt, le corps recouvert de

du geste théâtral du metteur en scène flamand. Au contraire, ce cadre fait toujours place au hors-champ (voix, corps) ou, pour le dire autrement, il affirme sa présence, quand bien même cette présence apparaît en négatif dans l'image. Ce sont ces champs contrechamps, bien sûr, mais aussi ces parties de corps qui traversent le champ de la prise de vue sans toujours s'y arrêter, ou encore ces incursions d'un personnage dans le cadre montrant partiellement son visage comme on peut le voir dans *Husbands* (photo 67) ou encore dans *Cris et chuchotements* lorsqu'Agnès se penche sur sa caméra et s'adresse à l'objectif, tête renversée (photo 68). L'image ne montre alors qu'une partie de son visage rappelant ainsi l'incomplétude qui se joue dans le cadre et abolissant du même coup ses limites. Car il semble bien en effet que les limites du cadre de l'image sont, chez Van Hove, toujours l'occasion d'une transgression, une occasion de manifester l'existence d'un dehors ou l'existence d'un dedans, comme s'il était sans cesse en excès par rapport à lui-même.

Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que ce débordement du cadre et l'idée de transgression³⁰⁵ qui l'accompagne, est éminemment présent dans la conception scénographique des spectacles³⁰⁶ et notamment dans l'utilisation assez récurrente de parois en verre laissant toujours pénétrer visuellement un dedans au dehors ou un dehors au dedans. Un débordement du cadre de l'image qui, par ailleurs, ne manque pas de faire écho à la mise en excès de l'espace théâtral par l'image tel que nous avons pu le souligner précédemment en évoquant notamment les images captées en dehors du plateau (*Opening Night*) voire du théâtre (*Les tragédies romaines* et *Le Misanthrope*) permettant ainsi de faire entrer dans l'espace scénique ce qui se joue à l'extérieur de lui. Une mise en excès de la représentation que l'on voit également se manifester au travers de cette prolifération interne des écrans dans *Les Tragédies romaines* et qui permet cette fois-ci de faire sortir des limites du plateau et du théâtre ce qui se joue en son sein en le donnant à voir.

peinture bleu Klein. L'écran prend alors l'apparence d'un « *tableau vidéographique* » qui se ferait en direct sous les yeux du spectateur.

³⁰⁵ Le cadre établissant ici une limite qui se voit traversée et du même coup affirmée par cette transgression (ce geste qui la traverse). Nous entendons ici par transgression la notion telle que la définit Michel Foucault en 1963 dans un texte *Préface à la transgression* : « La limite et la transgression se doivent l'une à l'autre la densité de leur être ; inexistence d'une limite qui ne pourrait absolument pas être franchie ; vanité en retour d'une transgression qui ne franchirait qu'une limite d'illusion et d'ombre. Mais la limite a-t-elle une existence véritable en dehors du geste qui glorieusement la traverse et la nie ? ». FOUCAULT, Michel. « Préface à la transgression ». *Dits et écrits I, 1954-1975*. Paris : Gallimard Quarto, 2001, p. 265. [*Critique*, n° 195-196, 1963]

³⁰⁶ *L'Avare, Le Misanthrope, Cris et chuchotements, Les Tragédies romaines, Opening Night, L'or du Rhin*, etc.



Photo 67 : *Husbands* (2012). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.



Photo 68 : *Cris et chuchotements* (2009). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

3.2. La déréalisation dans l'image : décadrages et gros plans

Du débordement du cadre aux jeux de décadrage, il n'y a qu'un pas dans les spectacles d'Ivo van Hove. En effet, il est intéressant d'observer la récurrence d'images décadrées, c'est à dire d'images qui semblent être le fruit d'une saisie complètement aléatoire (où le cadre de l'image semble importer peu) et qui ne présentent pas pour ainsi dire de contenu explicitement figuratif. C'est notamment le cas dans *Le Projet Antonioni*, lorsque dans la scène de la bourse, les images présentées sur scène sont à tel point décadrées que l'on ne distingue que très difficilement leur contenu (photo 69). Marquant ainsi sur le plan dramaturgique l'effervescence des échanges boursiers et l'agitation des *traders*, les images s'établissent, d'un point de vue esthétique, sur un brouillage encore une fois des repères spatio-temporels – un brouillage qui favorise une certaine déréalisation de l'espace et du temps dans l'image.

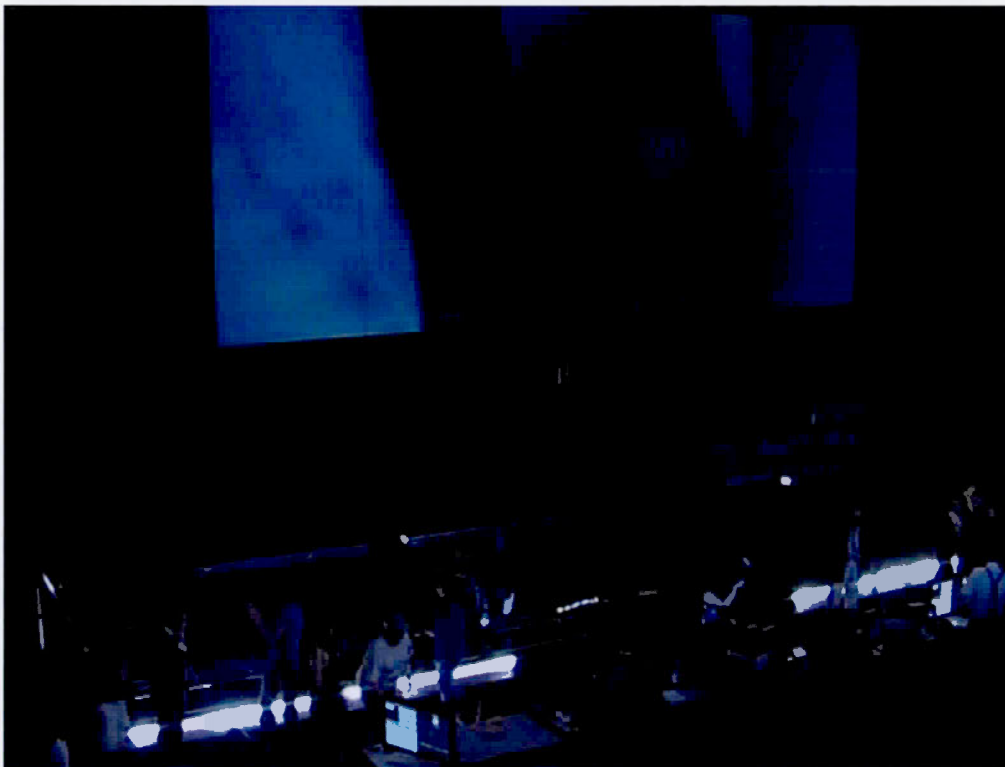


Photo 69 : *Projet Antonioni* (2009). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

Or, aussi paradoxal que cela puisse paraître pour un metteur en scène dont l'esthétique, on l'a vu, met en avant le réel, cette déréalisation dans l'image semble avoir dans son travail

une place prépondérante. Les spectacles *Cris et chuchotements* et *Husbands en* constituent des exemples fort éclairants.

Dans le premier, *Cris et chuchotements*, rappelons que l'ensemble des images filmées et diffusées en direct sont saisies par Agnès elle-même, grâce au caméscope qu'elle tient en main ou qu'elle dispose sur un trépied. Agnès se filme, s'adresse à la caméra – puisque c'est son journal – et se filme également pendant son sommeil. La caméra sur trépied est alors orientée sur son visage, ce qui permet que des images sans contenu explicite soient aussi captées, comme son oreiller dès lors qu'elle se lève, ou encore le sol et la salle lors de la visite de son médecin.



Photo 70 : *Cris et chuchotements* (2009). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

Ces images laissent ainsi voir le vide ou plus exactement l'évidement dans l'image comme s'il n'y avait plus à rien à voir, plus rien à y voir, comme si le processus de disparition était en marche à l'instar de la disparition imminente d'Agnès alors rongée par la maladie (photo 70). Dans la fabrique des images, se joue ici une déréalisation de la scène qui tend à poétiser le réel, un réel parfois brutal ou du moins qui se présente sur scène sous des allures *trash*. Si dans *Cris et chuchotements* il s'agit de la déchéance physique due à la maladie (avec traces d'excréments sur les vêtements, toilette de la malade, scène de défécation et de vomissements), dans *Husbands*, il est question de désespérance et de solitude existentielle que les trois hommes tentent de noyer dans l'alcool.

L'on verra alors au début du spectacle des images en très gros plan de vomissures et du sol en plastique noir, filmées par Archie lorsque, après la soirée fortement alcoolisée qu'il partage avec ses deux amis, il revient sur scène pour vomir (photo 71). Ces images de l'intérieur du WC maculé de matières organiques, puis celles du sol par la suite – auxquelles s'enchaîneront celles prises par Gus du panier de basket et du sol également – viennent mettre en avant pas tant leur contenu que le fait qu'aucun des personnages ne se voit, ne se regarde. Comme si chacun était renvoyé à sa réalité, dans une solitude que pourtant la scène – et notamment la proximité des corps, la complicité des amis, leur empoignade comme leur réconciliation – tend à dissimuler. Comme si elles offraient un contre-point à la scène, à ce que chacun des personnages s'efforce de faire pour montrer bonne figure et rester debout devant la perte. Du même coup ces images viennent révéler plus que redoubler ce qui se joue sur scène. Comme si elles constituaient un négatif des actions scéniques, elles dévoilent ce qui se joue à l'intérieur de chacun des personnages et constituent l'expression même de leur subjectivité. La déréalisation qui s'y joue nous semble en cela participer d'une poétisation du réel (scénique) pourtant loin de s'y prêter en raison de la trivialité qui le caractérise sur scène.





Photo 71 (a, b) : *Husbands* (2012). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

Au cours du spectacle Ivo Van Hove va ainsi travailler sur cette tension entre l'affirmation du réel – le montrer de manière réaliste et dans une esthétique filmique capable de le restituer tel qu'il se présente –, et sa déréalisation dans l'image.

3.2.1. Le recours au gros plan

Le choix du cadrage en gros voire très gros plan va alors trouver une place particulièrement importante dans cet effet de déréalisation qui se loge dans la fabrique filmique. Outre le fait de mettre en avant la corporalité dans l'image, dans son contenu (et non plus dans sa forme comme on l'a vu dans notre chapitre précédent), ou encore de fabriquer une proximité saisissante entre le spectateur et la scène³⁰⁷, l'usage des gros et des très gros plans chez Van Hove est l'occasion de déposséder l'image de son contenu figuratif, pour en faire une scène d'action, d'expression en soi. Bien sûr, le gros plan permet de mettre en avant les traits des acteurs, leurs expressions qu'il s'agisse de la douleur d'Agnès dans *Cris et chuchotements* à travers un visage marqué par la souffrance jusque dans son sommeil – le spectacle commence d'ailleurs par ces images –, de son impuissance à son abnégation

³⁰⁷ C'est notamment le cas lorsque dans *Cris et chuchotements* Agnès agonise sur son lit. L'image de son visage (alors projetée sur écran géant) crée une telle proximité entre la souffrance qui s'en dégage et les spectateurs, qu'elle force l'empathie ou, du moins, la compassion, de ces derniers.

lorsqu'elle se laisse nettoyer par Anna, ou qu'il soit question d'un sourcil qui frémit, d'un muscle qui se contracte, d'un œil qui pétillie, d'une peau qui sue dans *Husbands*. Mais à travers cela, l'image semble surtout être habitée du corps, comme d'un battement, de ce que Gilles Mouëllic nomme la « pulsation interne » pour définir les images dans le cinéma de Cassavetes. Une « pulsation interne » d'autant plus palpable lorsque ces images sont diffusées sur écran géant. L'image vient donc transmettre tout ce qui surgit à la surface de ces visages et amplifie leurs expressions au point qu'ils perdent toute forme de figuration pour n'être justement plus qu'expression de ce qui se joue aussi sous la peau, dans les corps.

Car si le gros plan et plus encore le très gros plan (ou *close up*) se fait, dans une certaine mesure miroir de la scène, miroir d'un visage³⁰⁸ ou d'un fragment de visage, il n'en demeure pas moins une re-présentation parcellaire du réel en ce qu'il circonscrit dans l'espace du cadre un espace à part entière. En cela, explique Deleuze, les gros et très gros plans fabriquent leur propre espace-temps et échappent du même coup à tout repère spatio-temporel issu du réel (en l'occurrence ici, celui qui se joue sur scène). Ils déterritorialisent la représentation scénique dans la re-présentation filmique et introduisent ainsi sur scène une nouvelle dimension spatio-temporelle propre à l'image, une dimension qui n'a qu'elle-même pour référent. De cette manière, les gros et très gros plans acquièrent une valeur ontologique, comme s'ils ne valaient qu'en eux-mêmes, comme s'ils portaient en soi un discours (visuel) autonome par rapport au réel, aux actions scéniques. Une déréalisation se joue alors en leur sein et du même coup une nouvelle réalité semble apparaître (y compris au travers des images en gros plan projetées sur les écrans placés sur scène). Nous l'évoquions à propos du spectacle *Jackie* de Denis Marleau et Stéphanie Jasmin³⁰⁹, ces gros-plans renvoient à cette « image-affection » dont parle Deleuze³¹⁰, et à laquelle incombe l'expression des affects, des pulsions, de la pensée ou encore d'un sentiment. Pour l'auteur, cette image (le gros plan) qu'il nomme « icône », déterritorialise l'objet de toute dimension spatio-temporelle, ce qui lui permet de s'affranchir d'une fonction *illustrative* ou *figurative* (de l'ordre de la représentation) pour assumer une fonction *expressive*, donc performative.

³⁰⁸ Cet aspect est d'ailleurs frappant dans une scène du *Misanthrope* qu'Ivo van Hove a monté une première fois en 2007 à New York, puis repris en 2012 avec les acteurs de la Schaubühne de Berlin. Dans cette scène, Célimène se place devant une paroi en verre teinté disposée à cour et se remaquille comme si elle se trouvait devant un miroir. La caméra située derrière cette paroi transparente filme alors son visage en gros plan et l'image diffusée sur l'écran incrusté dans le fond de scène se présente alors comme son reflet dans le miroir.

³⁰⁹ Supra, p. 113 et suivantes.

³¹⁰ DELEUZE, Gilles. *L'image-mouvement. Cinéma 1*. Paris : Éditions de Minuit, 1983. Voir chapitre 6 « L'image-affection : visage et gros plan », pp. 125-144.

Mais la particularité de l'image en direct au théâtre, c'est que les spectateurs sont témoins de ce réel qui se joue sur scène en même temps qu'ils assistent à cette déterritorialisation et déréalisation dans le gros plan. Ceci a pour effet non pas de substituer les actions scéniques à ce nouveau foyer d'action que propose l'image, l'écran sur scène, mais d'augmenter les premières par le deuxième comme s'il s'agissait de rajouter une couche de sens supplémentaire, voire complémentaire, dans la lecture de l'œuvre. C'est ce que l'on a pu observer dans cette scène d'*Opening Night* sur laquelle nous nous sommes arrêtés précédemment et au cours de laquelle Maurice et Myrtle incarnent Marty et Virginia lors de la Première de *The Second woman*. Les gros plans sur le visage des acteurs, alternant d'un personnage à l'autre, donnent à voir les non-dits sur leur visage, leur attirance réciproque et plus globalement les traces de leurs sentiments l'un pour l'autre, alors même que leur dialogue sous-entend la fin de leur couple. C'est pourquoi, de par leur autonomisation spatio-temporelle si caractéristique, les gros et très gros plans ont au théâtre cette faculté de complexifier la représentation – non pas dans le sens où ils rendraient plus difficile la lecture du spectacle mais, bien au contraire, dans le sens où ils complètent et nuancent ce qui se joue sur scène, dans le sens également où ils sont à même de créer un effet d'étrangeté tel que le spectateur ne peut faire autrement que de naviguer entre les différents systèmes d'énonciation à la fois théâtraux et performatifs.

De la même manière que chez Ivo van Hove, les gros et très gros plans sont largement privilégiés dans l'emploi de la vidéo en direct chez Guy Cassiers. Bien sûr, ils permettent de mettre en avant les détails des visages, leurs expressions ou encore de focaliser sur des parties du corps des acteurs et ainsi donnent à voir de la même manière et à l'ensemble des spectateurs ce qui se joue à la surface des corps sur scène. L'image en gros plan a en effet cette capacité de montrer les mêmes détails aux spectateurs, que ces derniers soient placés au premier comme au dernier rang de la salle.

De fait, le travail d'abstraction que nous soulignons dans les spectacles d'Ivo van Hove il y a un instant en évoquant l'analyse que fait Deleuze du gros plan est également de mise chez Cassiers, d'autant plus que le traitement en temps réel qu'il fait subir aux images va dans ce sens. Nous l'avons vu, les jeux de couleurs et de formes, le brouillage des contours, les modifications de contraste ou l'altération de la netteté des images sont autant de manipulations qui participent à *défaire* l'image vidéo, à la dé-réaliser en lui ôtant progressivement sa nature figurative, sa capacité à re-présenter à l'écran l'acteur sur scène et

ce, en faveur d'une picturalisation qui sert davantage la métaphore (visuelle) ou la création d'une ambiance. L'image devient expression. Mais Cassiers s'y prend différemment, nous semble-t-il, en ce sens où les gros plans dans ses spectacles illustrent de manière on ne peut plus palpable la « visagéification »³¹¹ qui, d'après Deleuze, est une caractéristique du gros plan et qui fait d'elle une *image-affection*. En quoi les choix de cadrage et la conception même du cadre chez Cassiers contribuent-ils à la fabrique de cette *image-affection* et plus particulièrement à la mise en avant de cette « visagéification » dans le gros plan ?

4. Visages et « visagéification » chez Guy Cassiers : cadrage et gros plan

En dépit des points de convergence que sont le recours au gros plan et une certaine tendance à l'abstraction du réel dans l'image, la fabrique et la nature de ces images chez Cassiers et Van Hove se distinguent : d'une part, par la prédominance chez Cassiers d'une focalisation volontaire sur le regard des acteurs ou sur une partie de leur corps bien déterminée (bouche, front, jambes, ventre, mains, etc.), d'autre part, par le fait que les cadrages du metteur en scène montrent que le cadre de l'image n'est pas du tout pensé, ni même conçu, de la même manière que chez Van Hove. Que ce soit dans *Rouge décanté*, *Cœur ténébreux* ou dans l'ensemble du *Projet Musil*, le cadre de l'image circonscrit toujours un intérieur et un extérieur ne laissant que très rarement la place à des jeux de décadre qui, comme chez Van Hove, mettent en avant une certaine porosité du cadre comparable au travail cinématographique de Cassavetes. Si nous souhaitions poursuivre ces relations d'apparentés cinématographiques, nous dirions que Cassiers travaille l'image et le cadre davantage comme Ingmar Bergman peut le faire, notamment dans son approche des visages et des regards-caméra tels qu'on peut en voir dans le film *Persona* par exemple. Il est en effet frappant d'observer dans les spectacles de Cassiers que les gros plans mettent en avant, de manière récurrente, le regard des acteurs. Un regard qui est loin d'être anodin dans la mesure où, le plus souvent, il est dirigé face à la caméra. Cette observation nous oblige à considérer deux aspects : d'une part ce rapport de frontalité entre l'acteur et la caméra dans l'établissement du cadre, et d'autre part, le contenu même de l'image en gros plan.

³¹¹ C'est à dire la capacité à faire du gros plan un visage quand bien même l'image ne soit pas celle d'un visage. Pour Deleuze, si le visage est un gros plan, le gros plan s'apparente à son tour à un visage.

4.1. L'ouverture de l'espace dans la clôture du cadre

La frontalité qui s'élabore entre l'acteur et l'objectif peut impliquer, sur scène, une adresse indirecte aux spectateurs dans la mesure où l'acteur ne les regarde pas et s'en détourne au point parfois de leur tourner le dos et souvent d'être placé de profil ou de trois-quarts par rapport à la salle – en fonction de la position des caméras sur le plateau. C'est ce que nous avons déjà pu évoquer à travers le spectacle *Cœur ténébreux* – lorsque l'acteur s'adresse à la caméra située à jardin et se trouve ainsi placé de profil par rapport au public. N'oublions pas qu'à la différence des images captées sur le vif – comme volées à la représentation –, par des *cameramen* dans les spectacles de Van Hove, chez Cassiers, c'est l'acteur qui fabrique l'image filmique de par sa position dans l'espace et sa relation à la caméra.

Si les acteurs qui travaillent sous la direction de ces deux metteurs en scène sont conscients du dispositif vidéo mis en place, il n'en demeure pas moins que ceux qui travaillent avec Cassiers ont de manière plus nette encore un partenaire de jeu supplémentaire en la présence d'une caméra. Nous le voyons notamment au travers des effets créés par le jeu qui s'instaure entre les comédiens et l'objectif de la caméra. Nous avons abordé le rapport de séduction qui s'établissait entre le personnage de Clarisse et la caméra qu'elle manipule dans *Le Mariage mystique*³¹², mais nous pouvons également penser à l'effet comique que le personnage du général Stumm suscite au début du deuxième acte de *L'Homme sans qualités*, lorsque l'acteur joue de la distance qui le sépare de l'objectif pour augmenter le gros plan sur ses mimiques au point que son visage se trouve quelque peu déformé par la convexité de la lentille – un peu comme une loupe peut donner une image déformée d'un objet dont elle est trop proche (photo 72).

³¹² Supra, p. 148.

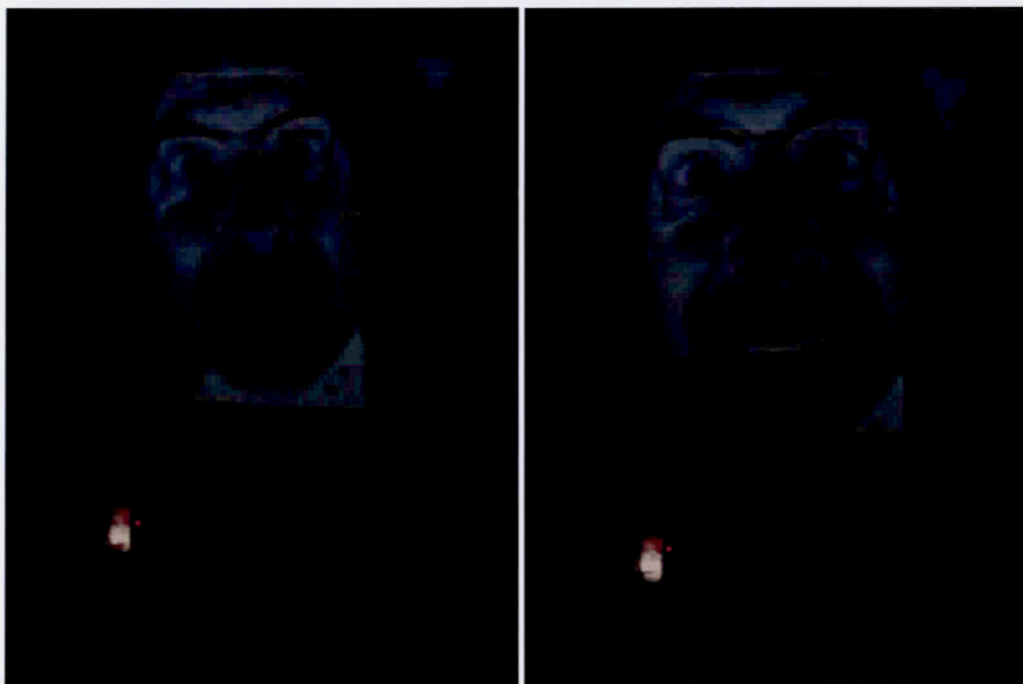


Photo 72 (a, b) : *L'Homme sans qualités* (2010). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

Ainsi, le cadrage appartient à l'acteur, c'est à lui qu'incombe la tâche de se positionner dans le cadre établi par la fixité des caméras sur le plateau ou à sa périphérie, et de se mouvoir devant l'objectif en fonction de l'effet recherché. De cette manière, l'acteur conjugue simultanément plusieurs types d'adresse au public dans la mesure où il peut faire face aux spectateurs en même temps que son image filmée en direct donne à voir son profil et inversement, il peut se détourner du public pour faire face à une caméra dont l'image qui en sera issue viendra interpeler les spectateurs par sa frontalité – comme si l'acteur ou le personnage devait passer par la médiation pour livrer une parole, un témoignage impossible à dévoiler dans un rapport direct à autrui. C'est du moins sur cela que semblent reposer certains passages de *Cœur ténébreux* ou de *Rouge décanté* lorsque que le personnage dont il est question évoque l'horreur : celle du pouvoir colonial dans le premier, et celle des camps dans le second.

Plus précisément, dans *Rouge décanté*, avant que le personnage n'évoque la mort de sa grand-mère puis celle, deux mois plus tard, de sa sœur dans le camp de Tjideng, il se dirige vers une caméra disposée à cour et devant laquelle il témoignera. Celle-ci le filme au fur et à mesure qu'il s'en rapproche permettant ainsi que le cadrage du personnage passe d'un plan italien à un gros plan sur son visage, en passant par un plan américain, un plan taille et un plan poitrine. Une fois à proximité de la caméra, l'acteur se positionne de profil par rapport à

celle-ci, et commence à évoquer les souvenirs de ces deux deuils qui ont marqué son enfance. Cette évocation est alors d'autant plus poignante que l'image projetée en fond de scène est celle de son profil – un profil qui laisse ainsi filtrer à la fois la pudeur d'un regard détourné et la détresse qui se loge dans l'incapacité à faire face (tant aux souvenirs qu'à la mort de la mère dont le personnage a d'ailleurs évité les funérailles) (photo 73). Un instant après, l'acteur se tourne vers la caméra et le gros plan sur son visage (de face, cette fois-ci) met en avant ses gestes qui rappellent ceux d'un enfant se tripotant les joues et s'essuyant les yeux. Un gros plan qui amplifie alors la douleur et les larmes qui s'échappent de ce corps « qui ne sent rien et qui ne veut rien sentir » comme le répète le personnage à plusieurs reprises dans le spectacle.



Photo 73 : *Rouge décanté* (2004). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

Dans ces variations au sein même du gros plan, c'est un peu comme si Cassiers donnait à voir la contradiction intérieure et le retour de l'adulte sur son histoire ; comme s'il exhumait le « cadavre de l'enfance » d'un personnage devenu adulte presque malgré lui. Le discours qui s'élabore ici à partir de l'image et, en l'occurrence du gros plan, est de l'ordre de l'indicible, il véhicule l'émotion ressentie (mais non verbalisée) par le personnage et donne à la représentation une charge affective incontestable. Ce travail de mise en scène dans l'espace de l'image – celle-ci devenant scène en soi – s'avère densifier plus encore dans le gros plan le

rapport qu'établit l'acteur avec la caméra et intensifier l'effet (comique dans *L'Homme sans qualités*, pathétique dans *Rouge décanté*, etc.) qui en résulte.

Par ailleurs, les déplacements et rotations de l'acteur sur le plateau en fonction de la caméra montrent bien que Cassiers travaille les gros plans en fonction des contingences liées au cadre de l'image, selon un espace défini et fixé par la position et les réglages des caméras. En d'autres termes, l'espace dans lequel évolue l'acteur n'est pas seulement celui de la scène, mais celui que circonscrit avec précision le cadre de l'image. L'on retrouve ce même souci esthétique dans la conception du dispositif scénique – notamment la présence de marqueurs au sol –, dans *Cœur ténébreux*, puisque ces repères qui guident l'acteur dans ses déplacements sur le plateau configurent l'espace scénique en fonction du cadre de l'image – un cadre dans lequel l'acteur doit pouvoir entrer ou sortir. Et c'est précisément ce souci d'un cadrage réglé au millimètre près qui va permettre la mise en place de jeux de regard entre l'acteur sur scène et sa propre image en direct, impliquant parfois une virtuosité incontestable de la part du comédien. Toujours dans *Cœur ténébreux*, lorsque le personnage du Russe représenté à l'écran demande à Marlow (alors sur scène) de veiller sur la mémoire et la réputation de Kurtz, Marlow reste silencieux pendant que son visage, et plus particulièrement son regard, apparaît à l'écran et se trouve précisément orienté sur l'acteur en scène (incarnant Marlow) alors positionné face à la caméra, et tournant le dos à l'écran – ce qui l'empêche de s'ajuster le cas échéant.

Cet exemple montre bien l'importance qu'accorde Cassiers à ce travail dans l'intérieur du cadre de l'image qui, s'il est bel et bien circonscrit, peut néanmoins être traité de manière à créer une continuité – sinon une unité – spatio-temporelle troublante entre la scène et l'écran. Les décadres et débordements de cadre tel qu'on peut en trouver dans les spectacles d'Ivo van Hove ne sont pas de mise chez Cassiers, bien au contraire, l'image et ses contours enveloppants sont réglés avec précision comme un système en apparence clos et ce, de la mise en place des caméras en des emplacements fixes jusqu'aux réglages des déplacements et des mouvements de l'acteur sur le plateau. L'intérieur du cadre est véritablement mis en scène et rien ne semble y apparaître au hasard d'une pulsion comme c'est le cas chez Van Hove.

Néanmoins, l'on s'aperçoit que cette clôture du cadre de l'image (qui permet une mise en scène précise au dedans de celle-ci) n'implique pas pour autant la fermeture de son espace dans la mesure où une continuité entre la scène et l'écran peut être établie au travers d'un

dialogue visuel entre l'image et l'acteur. Mais aussi parce que d'un point de vue métaphorique, cette clôture n'est autre pour Cassiers que le seuil d'un espace intérieur, mental : celui de la conscience ou de la pensée dans *Cœur ténébreux*, celui du fantasme ou des réflexions dans *L'Homme sans qualités* ou *Le Mariage mystique* ou encore celui de la psyché et de la mémoire dans *Rouge décanté*. Pour comprendre ce constat, il nous faut observer plus précisément le contenu de ces gros plans. Car chez Cassiers, la prédominance des visages ainsi que l'emphase mise sur le regard, semblent nettement contribuer à la représentation d'un « espace du dedans » propre aux personnages – comme si l'écran constituait une fenêtre sur leur monde intérieur.

4.2. Du regard dans l'image à l'image qui regarde

En effet, nous pouvons constater que dans l'ensemble des spectacles de Cassiers, les images filmées et projetées en direct sont majoritairement celles de visages – en l'occurrence celui des acteurs –, dont les yeux sont particulièrement mis en avant par les jeux d'ombres et de lumière sur le plateau et sur l'acteur. Plus encore, nous observons que de manière récurrente, ces images transposent les regards-caméra des acteurs, ce qui permet de restituer à l'écran un regard adressé directement aux spectateurs même si ce n'est pas le cas en réalité lorsque par exemple l'acteur ne s'adresse pas frontalement à la salle. Or ce type de contenu semble avoir plusieurs effets sur la représentation.

Pour mieux en saisir les enjeux, prenons l'exemple de ce passage de *Cœur ténébreux*, où Marlow évoque son arrivée au poste de Kurtz et qu'il découvre les têtes de morts empalées à l'endroit d'une clôture disparue. Marlowe témoigne de l'horreur qu'il a vue, lue ou entendue et la gravité de ses propos se trouve renforcée par un gros plan sur le regard sombre de l'acteur comme si sa description des ténèbres de la jungle allait de pair avec la pénétration dans les ténèbres de l'âme. Devant ce regard presque intimidant, inconfortant, qui les fixe, les spectateurs ont non seulement l'impression d'accéder métaphoriquement à l'intériorité d'une conscience ténébreuse, mais également d'être eux-mêmes pénétrés par ce regard. Le personnage à l'écran semble chercher à sonder l'âme de ceux qui le regardent et qu'il finit, lui, par fasciner ou, du moins, par subjuguer. Il y a en effet, une sorte d'envoutement qui se joue là et plus généralement dans l'ensemble des images chez Cassiers, comme si l'écran

exerçait un pouvoir quasi hypnotique sur l'audience et, de ce fait, se prêtait presque à la contemplation.

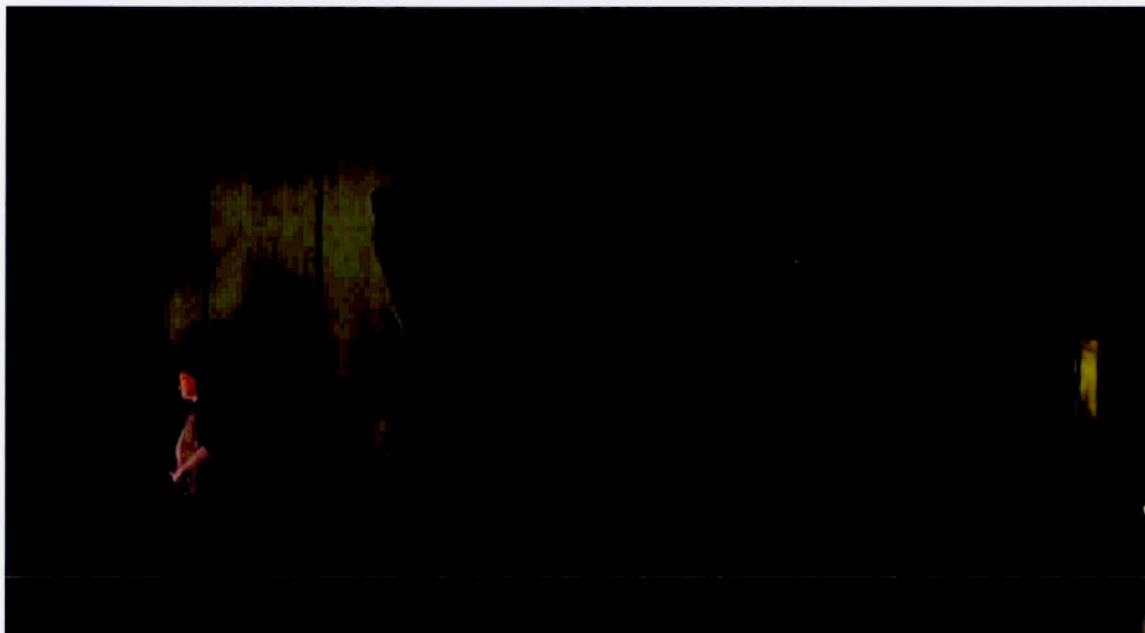


Photo 74 : *Cœur ténébreux* (2011). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.

Mais outre cet aspect, si Cassiers entend passer par cette emphase sur le visage – cette « visagéification » – pour ouvrir la voie à l'intimité d'un personnage ce n'est pas seulement parce que le visage représente symboliquement ou iconiquement l'espace intérieur, celui de la pensée, mais parce que grâce à ces regards-caméra il parvient à créer l'espace intime du tête-à-tête entre l'acteur et le spectateur. Une intimité qui se prête on ne peut mieux au dévoilement de soi, à l'expression des non-dits, aveux ou réflexions intérieures que le travail de sonorisation dans le spectacle vient d'ailleurs asseoir par l'amplification des paroles énoncées dans un filet de voix, des soupirs et des respirations. Ainsi cette frontalité que les spectateurs expérimentent par procuration – puisqu'elle n'est pas immédiate, c'est à dire sans médiation –, participe non seulement à la représentation d'un espace du dedans mais aussi à la fabrication de conditions de réception propices à créer un effet de confidentialité saisissant pour le public. L'écran ne s'apparente plus seulement à une surface qui donne à voir mais qui absorbe le regard des spectateurs et les fait entrer dans cette relation privilégiée qu'instaurent d'une part l'acteur (sa voix, son timbre, son regard) et, d'autre part, le gros plan.

De plus, l'on ne peut nier le fait que ces regards-caméra qui permettent de créer (certes artificiellement) un rapport de frontalité entre la scène/écran et la salle donnent véritablement

l'impression aux spectateurs que le personnage à l'écran les regarde à son tour. En d'autres termes, ils ne sont plus seulement sujet du regard en tant que spectateurs du spectacle, mais deviennent en quelque sorte objet de regard, comme si la scène et, plus exactement l'image les regardait, les interpellait. Comme Georges Didi-Huberman l'explique dans son ouvrage *Ce que l'on voit, ce qui nous regarde*³¹³, l'activité de voir oscille toujours entre deux pôles : le fait de voir un objet dans sa matérialité d'une part, et le fait de voir au travers de cet objet, ce qui nous concerne, qui résonne en nous, nous renvoie à notre propre vécu, à notre propre intériorité, d'autre part. Dans le premier cas, le spectateur pose son regard sur l'objet, dans le second cas, c'est l'objet qui regarde le spectateur en tant qu'il réfracte, de manière spéculaire si l'on veut, le regard du sujet sur lui-même, tel un miroir. Et il nous semble que c'est aussi sur cela que reposent les gros plans chez Cassiers lorsqu'ils présentent les regards-caméra de l'acteur. Ils ne se contentent pas de représenter l'espace mental, ni même de recréer un espace d'intimité entre le personnage et les spectateurs, mais ils les renvoient à leur propre intériorité, à leur propre auto-examen en quelque sorte, à ce que Jean-Pierre Sarrazac appelle « l'autoscopie » dans son étude des théâtres intimes³¹⁴.

Si nous parlons de « visagéification » dans ces gros plans, ce n'est pas seulement parce qu'ils sont orientés sur le visage des acteurs mais parce que, comme l'explique Deleuze dans son ouvrage *L'Image-mouvement*, le gros plan, quel que soit son objet (visage ou autre) – se donne à voir comme un visage. Dans la mesure où il laisse percevoir des micromouvements et en même temps se présente comme une surface immobile, il « visagéfie » l'objet qu'il présente, à l'instar du visage qui dans son immobilité reste pourtant animé de petits mouvements qui échappent au reste du corps.

« Le visage est cette plaque nerveuse porte-organes qui a sacrifié l'essentiel de sa mobilité globale, et qui recueille ou exprime à l'air libre toutes sortes de petits mouvements locaux que le reste du corps tient d'ordinaire enfouis. Et chaque fois que nous découvrirons en quelque chose ces deux pôles, surface réfléchissante et micro-mouvements intensifs, nous pourrions dire : cette chose a été traitée comme un visage, elle a été « envisagée » ou plutôt « visagéifiée », et à son tour elle nous dévisage, elle nous regarde... même si elle ne ressemble pas à un visage. (...) Quant au visage lui-même, on ne dira pas que le gros plan le traite, lui fasse subir un traitement quelconque : il n'y a pas de gros plan *de* visage, le visage est en lui-même gros plan, le gros plan est par lui-même visage, et tous deux sont l'affect, l'image-affection.»³¹⁵

³¹³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit, [1992] 2004.

³¹⁴ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Théâtres intimes*. Arles : Actes sud, 1989.

³¹⁵ DELEUZE, Gilles. *L'image-mouvement*. *Op. cit.*, p. 126.

Néanmoins, il est intéressant de souligner que Deleuze, en s'appuyant sur les techniques du portrait en peinture, identifie deux types de gros plan au travers des films de Griffith et de ceux d'Eisenstein. Chez le premier, les gros plans ont tendance à mettre en avant « les contours enveloppants » de l'objet ou du visage, et en cela se présentent comme « surface de visagéification », tandis que le second, privilégie les expressions, les volumes, l'expression de micro-mouvements, c'est à dire des « traits de visagéité », dans ses gros plans. Deleuze souligne par ailleurs que le premier type de gros plan se prête davantage à la représentation d'un visage qui pense – il parle alors d'« image réflexive » –, tandis que le second – façonné par les traits de visagéité – exprime le ressenti, le sentiment éprouvé et constitue non plus une « image réflexive » mais une « image intensive ».

« A un visage, il y a lieu de poser deux sortes de questions suivant les circonstances : à quoi penses-tu ? Ou bien : qu'est-ce qui te prend, qu'est-ce que tu as, qu'est-ce que tu sens ou ressens ? Tantôt le visage pense à quelque chose, se fixe sur un objet, et c'est bien le sens de l'admiration ou de l'étonnement, que le *Wonder* anglais a conservé. En tant qu'il pense à quelque chose, le visage vaut surtout par son contour enveloppant, son unité réfléchissante qui élève à soi toutes les parties. Tantôt, au contraire, il éprouve ou ressent quelque chose, et vaut alors par la série intensive que ses parties traversent successivement jusqu'à un paroxysme, chaque partie prenant une sorte d'indépendance momentanée. On reconnaît déjà là deux types de gros plans, dont l'un serait surtout signé Griffith, et l'autre, Eisenstein. »³¹⁶

En nous référant à cette distinction, l'on s'aperçoit que le gros plan chez Cassiers se présente davantage sous la forme d'une surface de visagéification si l'on tient compte à la fois de leur contenu et de leur forme. Ce sont en effet des visages (ou des objets) dont les contours prédominent (du moins, dans un premier temps), qui sont mis en scène, réglés, organisé avec la plus grande précision et s'ouvrent sur un espace de la pensée. Toutefois, il est nécessaire de considérer d'une part leur diversité (dans *Rouge décanté*, on l'a vu, certains gros plans sur le visage de l'acteur donnent à voir l'épreuve du souvenir et les stigmates du trauma) et, d'autre part, le fait que ces gros-plans évoluent sous l'œil des spectateurs notamment par le truchement de traitements en temps réel de l'image (où les contours finissent par s'évanouir soit par l'altération de la netteté de l'image, soit en raison des jeux d'éclairage), faisant ainsi place aux traits de visagéité dans l'image. Ainsi, Cassiers travaille le gros plan d'un pôle à l'autre, de la visagéification à la visagéité. Ce mouvement d'oscillation est d'ailleurs nettement visible lorsque la caméra « voyage » sur le corps de l'acteur, qu'elle focalise sur des parties de son visage ou sur ses membres.

³¹⁶ *Idem*, p. 127.

4.3. De la « visagéification » à la « visagété » dans les gros plans

En effet, les gros plans chez Cassiers ne sont pas uniquement orientés sur le visage de l'acteur mais ils peuvent se présenter sous la forme de *close-up* – c'est à dire de plan resserré – sur une partie de son corps ou de son visage. C'est notamment le cas dans *Rouge décanté*, lorsque l'image présente uniquement le front de l'acteur, un très gros plan qui fait écho aux multiples allusions à son vieillissement et l'évocation de son crâne devenu chauve, tout comme à ce front sur lequel le vent projette les râpures de peau qu'il entendait jeter, image qui renvoie aussi à l'enfance (à un enfant trop petit pour entrer dans le cadre) notamment lorsqu'il évoque les insectes qu'il s'amusait à exterminer. Nous évoquons par ailleurs un peu plus haut le gros plan sur les gestes de l'acteur sur son visage (lorsqu'il évoque la mort de sa grand-mère et de sa sœur) et que ces images véhiculaient de manière quasi kinesthésique toute la charge émotive liée à ces deuils. Mais ce sont aussi les gros plans sur les jambes de l'acteur lorsque le personnage qu'il incarne évoque les sévices et les humiliations subis par les femmes dans le camp. Des gros plans qui semblent alors restituer l'image de ce qui faisait son champ de vision entre cinq et sept ans, à savoir les jambes des adultes, mais aussi la vue probable de cette femme traînée à quatre pattes par le commandant du camp et dont il parle à ce moment précis du spectacle :

« Une femme nue doit marcher à quatre pattes dans les rues, elle porte autour du cou une corde que tient le Jap qui marche derrière elle. Quand elle trouve des excréments sur son chemin, le Jap l'oblige à les flairer comme un chien. Le Jap la frappe avec une baguette sur le dos et là où autrefois elle devait avoir des fesses. Le Jap lui donne un coup de pied entre les jambes avec sa botte cloutée »³¹⁷

L'on retrouve également ce type de plan sur les mains de Clarisse dans *Le Mariage mystique* lorsque celle-ci prend la parole et que son discours semble être pétri du désir de manipuler tant Ulrich que Mossbrugger. Ou encore dans *Cœur ténébreux*, au moment où Kurtz prononce ses dernières paroles (« L'horreur ! l'horreur ! ») puis expire et qu'un très gros plan sur la bouche de l'acteur apparaît à l'écran. L'image qui jusque là s'estompait progressivement pendant que le souffle de l'acteur devenait de plus en plus audible, se termine en effet par un *close-up* sur la bouche ouverte de l'acteur. Celle-ci s'estompe alors à son tour, non seulement dans l'image – ses contours devenant de plus en plus flous –, mais l'image elle-même s'estompe et disparaît dans la lumière qui vient baigner les panneaux de

³¹⁷ *Rouge décanté*, tapuscrit, p. 12.

projection. Par cette composition, ou plus exactement, par cette décomposition dans l'image – les traits et les formes perdent tout contour –, et par la dissolution de l'image elle-même (grâce à la lumière), Cassiers donne à voir la dernière expiration du personnage et que l'on entend d'ailleurs très distinctement comme si au très gros plan visuel, correspondait un très gros plan sonore.

Dès lors, ces images en gros plan ne viennent plus tant représenter un espace mental mais, comme chez Van Hove, ils mettent plutôt en avant l'ensemble des mouvements et micromouvements qui surgissent à fleur de peau ou qui s'échappent du corps comme le souffle (en l'occurrence dans *Cœur ténébreux*). De cette manière ils focalisent l'attention sur un registre lié davantage au sensible, aux sensations, dévolu à l'expression de pulsions ou, du moins, d'expériences éprouvées corporellement. Les gros plans amplifient des éléments, des aspects qui échappent à toute représentation et qui sont, par nature, performatifs (la sueur sur le front, l'épiderme des mains, ses lignes et ses volumes, le souffle, etc.).

Ainsi, l'on s'aperçoit que les gros plans chez Cassiers servent l'expression de la pensée, la représentation d'un espace intime au travers d'images que Deleuze qualifie de réflexives – où la visagéification gouverne –, mais se conjuguent également à un deuxième type de gros plans qui, quant à lui, met en avant les soubresauts et autres micromouvements qui façonnent les expressions et agencent les volumes – au travers cette fois-ci d'images dites intensives (qui peuvent être le fruit soit d'un traitement en temps réel, soit d'un cadrage plus resserré encore). Or si les gros plans chez Cassiers se distinguent de ceux chez Van Hove, c'est peut-être parce que ce dernier privilégie majoritairement des images intensives, des gros plans qui mettent en avant les expressions corporelle, organique, et plus globalement tout ce qui surgit à la surface des corps et qui échappe aux contours, qui les déborde en se présentant sous des traits de visagéité.

Cette étude des choix de cadrage et du contenu des images en direct dans les spectacles de Guy Cassiers et d'Ivo van Hove nous permet donc d'observer qu'un grand nombre de divergences sépare les deux approches. Lorsque Van Hove privilégie des images brutes, Cassiers, de son côté, exploite tous les paramètres plastiques qui caractérisent la mise en image jusqu'à employer un logiciel de *morphing* permettant le remplacement de visages ; si la fabrique filmique du premier est marquée par une diversité des plans, celle du deuxième se caractérise en revanche par son homogénéité en dépit du fait que dans chacune prédomine

largement le recours au gros plan. Mais là encore, les deux metteurs en scène ont tendance à favoriser deux types de gros plans : ceux de Van Hove s'apparentent davantage à des images que Deleuze nomme « intensives » en tant qu'elles sont davantage orientées sur les traits de visagité (volumes, formes, expressions, etc.) tandis que ceux de Cassiers se présentent comme des images dites « réflexives » dans la mesure où les traits et les contours du visage y sont mis en valeur (Deleuze parle alors, rappelons-le, de « visagéification ») avant de devenir images intensives par le truchement, notamment, d'altérations en temps réel (flou, brouillage des contours, etc.). De cette manière, le premier met en avant dans l'image l'expressivité des visages et ce qui relève du ressenti, de l'éprouvé, de la sensation, alors que le deuxième y donne à voir un espace de la pensée, de la réflexion ou de la psyché avant d'y introduire l'expression de l'éprouvé.

Les deux démarches se distinguent également par le fait que Van Hove développe une rhétorique cinématographique au travers des champs contrechamps et d'un travail de montage (des images entre elles) marqué bien souvent par un rythme syncopé, des transitions abruptes ; Cassiers adopte en revanche une approche de la mise en image de la scène beaucoup plus comparable à celle d'un plasticien : il agit sur les images, les transforme de manière à faire passer la re-présentation du réel à une représentation abstraite, tandis que Van Hove conserve toute la force brute du réel à un point tel que celui-ci perd dans certains cas toute sa densité (en l'occurrence lorsque l'image se vide de tout contenu figuratif). Pour le dire autrement, Van Hove, d'un même geste, dé-représente le réel dans l'image en le re-présentant, à la différence de Cassiers qui transforme la re-présentation du réel par l'image en une représentation abstraite. Ainsi l'on s'aperçoit que tous deux, en passant par des moyens différents, des ressorts esthétiques opposés, parviennent néanmoins à déréaliser le réel dans leur usage de la vidéo en direct sur scène, comme si l'image permettait certes, de redoubler visuellement (et partiellement) le réel – les acteurs et les actions scéniques –, mais constituait en même temps le lieu de sa défaillance. Dans certains plans, le réel (sur scène) semble en effet perdre toute densité dans l'espace de l'écran, comme si au sein de l'image – donc de sa re-présentation – se logeait sa propre absence ou, pour le dire autrement, comme si le réel se trouvait, par et dans l'image, « mis en défaut » par rapport à lui-même.

Mais paradoxalement, nous observons que cet « effondrement » du réel dans l'image, visible dans le passage de la scène à l'écran, va de pair avec ce qu'on pourrait appeler une « mise en excès » de la représentation scénique par l'image. Une fois encore, Van Hove et

Cassiers se rejoignent sur ce point mais tous deux passent par des voies différentes. La porosité ou perméabilité du cadre se joue chez l'un dans la transgression des limites du cadre de l'image et, chez l'autre, dans le débordement du cadre de l'écran. En effet, chez Van Hove, le cadre de l'image est perméable, alors que celui de l'écran (des écrans) l'est beaucoup moins tel que le montrent les ruptures dans l'unité visuelle du spectacle que provoquent soit la diffusion des images en noir et blanc, soit la multiplication des écrans voire leur dissémination dans le théâtre (scène et salle confondues). Chez Cassiers, en revanche, l'homogénéité visuelle est bien plus prégnante. L'on s'aperçoit que ce dernier travaille toujours sur trois types de cadres dans la représentation : le cadre de l'image, le cadre de l'écran et le cadre de scène. Si ces trois cadres sont circonscrits et mis en scène de l'intérieur, ils n'en demeurent pas moins perméables les uns aux autres, donnant lieu à une contamination voire une absorption mutuelle des espaces (de la scène, de l'écran et même de la salle). Ces deux orientations ne tendent pas moins l'une que l'autre à mettre en excès la représentation (faisant intervenir par l'image et l'écran l'espace du dehors dans celui du dedans et inversement, l'espace du dedans dans celui du dehors).

Alors, bien sûr, l'identification de la fabrique filmique dans ces deux démarches ne saurait suffire à comprendre comment l'image fonctionne dans la représentation. Nous avons vu ses effets sur la plastique scénique certes, mais il est nécessaire d'engager désormais une réflexion sur les enjeux narratifs, dramaturgiques et proxémiques de l'usage du direct sur scène. Par souci de précision, nous avons parfois amorcé cette réflexion dans les deux chapitres précédents – nous reviendrons, dans les pages qui suivent, sur ces passages – mais la richesse des œuvres présentées par les deux artistes nous invite tout naturellement à approfondir cette analyse des différentes fonctions de l'image en direct dans la représentation.

PARTIE III

LA FONCTION DES IMAGES EN DIRECT SUR SCÈNE CHEZ IVO VAN HOVE ET CHEZ GUY CASSIERS

Analyser la fabrique des images en direct dans les spectacles d'Ivo van Hove et de Guy Cassiers, comme nous l'avons fait dans nos deux précédents chapitres, ne saurait refléter que partiellement l'usage qu'en font les deux metteurs en scène dans leurs spectacles respectifs. En vue de comprendre véritablement les raisons de leur recours au dispositif vidéo (qui plus est, en direct), il nous faut en effet identifier les fonctions qu'ils lui assignent, l'un et l'autre, dans la représentation théâtrale. Cela nous permettra de mieux saisir l'inscription de ces images dans la construction narrative du spectacle, dans le développement des enjeux dramaturgiques contenus dans les pièces qu'ils mettent chacun en scène, ainsi que leur implication dans les rapports proxémiques qu'ils établissent l'un et l'autre.

Car si les images en direct permettent à première vue de redoubler les actions scéniques à l'écran, d'illustrer éventuellement la fable ou encore d'obéir à un effet de mode susceptible d'emporter l'adhésion des spectateurs, il serait bien réducteur de s'arrêter à ces quelques usages pour comprendre leur impact dans la représentation théâtrale. En effet, lorsqu'on analyse les démarches de nos deux metteurs en scène, on s'aperçoit que ces images filmées et projetées (ou diffusées) en direct sur le plateau, s'établissent de différentes manières par rapport à la fiction et à la narration, qu'elles participent pleinement à la structure énonciative mise en place dans la représentation, qu'elles produisent du sens certes, par elles-mêmes, mais également dans leurs rapports à la scène et aux acteurs, qu'elles font « résonner » visuellement le texte et ses enjeux parfois les plus subtils, ou encore qu'à travers elles, à travers leur orchestration dans l'espace visuel, les metteurs en scène mettent littéralement en scène la perception des spectateurs.

Comment s'y prennent-ils ? Quelles fonctions attribuent-ils à ces images et, plus largement, aux dispositifs de vidéo en direct, d'un point de vue narratif, dramaturgique et proxémique, dans la représentation ? Comment le dialogue entre la scène et l'image en direct s'établit-il et participe-t-il à la construction du sens dans la représentation ? Comment fabrique-t-il la perception ? Voilà autant de questions qui baliseront notre réflexion dans les chapitres suivants.

CHAPITRE 5

LA FONCTION NARRATIVE

Comment l'image en direct participe-t-elle à la construction narrative du spectacle ? Est-elle toujours intégrée à la fiction ? Est-elle uniquement liée au contenu de la fable ou constitue-t-elle aussi un outil pour donner à voir autrement la forme narrative ? Au fond, quelle fonction en terme de narration les deux metteurs en scène assignent-ils à la vidéo en direct dans leurs spectacles ? Si ces questions s'imposent dans notre étude, c'est parce qu'il est frappant de constater les différences qui séparent les démarches de Guy Cassiers et d'Ivo van Hove lorsque l'on observe les liens qu'ils établissent entre la construction narrative et l'utilisation qu'ils font des images en direct dans leurs spectacles respectifs.

Si le premier a, dans la majorité des cas, tendance à adapter la fiction à la présence du dispositif vidéo qu'il met en place de manière à cautionner son usage sur le plan narratif, et à en exploiter les ressorts pour actualiser les pièces qu'il monte, le second, en revanche, ne fait guère cas de cette légitimité. En effet, chez Cassiers, le dispositif vidéo n'est pas intégré à la fiction, celle-ci n'est pas remaniée de manière à rendre cohérente (sur le plan fictionnel) la présence d'un dispositif vidéo sur le plateau. Pour autant, cela ne signifie pas qu'aucun lien ne subsiste entre les enjeux narratifs de ses pièces et le recours à la vidéo en direct. Bien au contraire ! Certes, Cassiers n'adapte pas le contenu de la fable à la présence du dispositif filmique, mais l'on observe néanmoins que c'est ce dernier qui est adapté à la forme narrative. Le metteur en scène anversoïse semble établir sur scène une véritable rhétorique visuelle conforme à la construction formelle du récit. L'on s'aperçoit alors que dans ses spectacles, les images en direct ne sont pas seulement liées au contenu de la fable, mais – chose rare – tendent à révéler visuellement la forme même du récit.

Par ailleurs, l'écart semble se creuser plus encore entre les deux démarches lorsque nous observons comment les deux metteurs en scène utilisent la vidéo en direct dans la construction narrative de leurs spectacles, et notamment dans l'élaboration de la dimension spatio-temporelle et de la structure énonciative qui sont mises en place. Si les images en direct semblent assumer chez les deux metteurs en scène les fonctions de pivot et de relais dans la narration, chez Van Hove elles se font « pivots » entre deux scènes, deux espaces ou deux situations simultanées de sorte qu'elles assurent la construction spatio-temporelle du récit et sa progression au cours de la représentation ; tandis que chez Cassiers, les images en direct semblent avoir davantage pour fonction de relayer la prise en charge du discours selon différents modes de représentation et, par suite, de se faire pivot entre différents niveaux diégétiques.

1. Un ressort narratif dans la construction du spectacle

1.1. L'intégration du dispositif vidéo à la narration chez Ivo van Hove

Dans les spectacles d'Ivo van Hove, le recours à la vidéo en direct se trouve intégré à la narration soit au travers de la fiction (*Cris et chuchotements*, *Opening Night*), soit par le dispositif mis en place à la vue des spectateurs (*Le Projet Antonioni*, *Les Tragédies romaines*), de sorte que sa présence dans la représentation scénique trouve une légitimité presque naturelle³¹⁸.

1.1.1. L'adaptation de la fiction pour le dispositif vidéo

Dans *Cris et chuchotements*, le personnage d'Agnès qui, dans le scénario de Bergman, est artiste-peintre, devient chez Van Hove une plasticienne que l'on pourrait comparer à l'artiste française Sophie Calle – bien connue pour s'appuyer sur des moments intimes de sa vie et pour user de médiums variés dans la réalisation de ses œuvres³¹⁹ – ou encore dont le travail pourrait renvoyer à celui du vidéaste Jonas Mekas qui, dès 1949, commença à filmer son quotidien à l'aide de sa première caméra (une Bolex 16 mm) et initia ainsi le journal filmé comme œuvre artistique dans le cinéma *underground* de l'époque³²⁰. Agnès tient en effet un journal vidéo en guise de journal intime au travers duquel elle s'exprime jusqu'à sa mort. La caméra que l'actrice manipule au cours de la représentation, et qui capte la majorité des images diffusées sur scène, se présente comme l'outil d'expression et de création du personnage dans la transposition théâtrale du scénario de Bergman par Van Hove. Un outil

³¹⁸ Dans les œuvres de notre corpus, seul *Husbands* fait à cet égard figure d'exception et préfigure, si l'on veut, une radicalisation progressive de l'usage de la vidéo en direct dans l'ensemble des œuvres de Van Hove. Dans ce spectacle, aucun fondement dramatique ne semble en effet soutenir le fait que chaque acteur soit équipé d'une caméra miniature. Nous verrons dans notre prochain chapitre, qu'en dépit du fait que le recours à la vidéo en direct ne trouve pas de justification dans la fiction, ces images vont néanmoins permettre au metteur en scène de développer une dramaturgie de la subjectivité des plus singulières et en totale cohérence avec les enjeux dramaturgiques qui sous-tendent la fable.

³¹⁹ Nous pensons notamment aux œuvres : *No sex last night* en collaboration avec Greg Shephard réalisée en 1992, *Douleur exquise* exposée en 2004, *Prenez soin de vous* présentée en 2007 ou, plus récemment, *Rachel, Monique* en 2010 puis reprise en 2012 au Festival d'Avignon.

³²⁰ Mekas emploiera la vidéo à la fin des années 1980 : « Passé à la vidéo à la fin des années 1980, s'essayant aux installations avec le nouveau millénaire, Jonas Mekas n'a cessé depuis de filmer le présent, toujours vigilant, prêt à capter ces instants de grâce qui tremblent dans ses images, à la fois très proches, absolument contemporaines, et immédiatement nimbées de la douce mélancolie du souvenir. ». Présentation de l'artiste par le Centre Pompidou, Paris, à l'occasion de l'exposition Jonas Mekas/José Luis Guerin, organisée du 30 novembre 2012 au 7 janvier 2013. Page consultée le 2 décembre 2012 :

http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-4359dbec18478b07dfa5c862dfcf7a¶m.idSource=FR_E-fbb542ea45ebe38a5fc443df8d7581

qui permet en effet à la jeune femme, d'exprimer ses souvenirs d'enfance, de partager ses observations ou encore ses réflexions devant l'imminence de sa mort, et qui en même temps constitue un instrument permettant à l'artiste qu'elle est, de poursuivre une œuvre vidéographique de manière à ce que son art se conjugue volontairement à son intimité. Ceci justifie, sur le plan dramatique, que le personnage puisse utiliser sa caméra – en tant qu'elle est son instrument de travail – à tout moment et en toute circonstance pendant la représentation sans pour autant apparaître hors de propos dans la fiction³²¹. En revisitant de cette manière le scénario original de Bergman et, plus précisément, en modifiant le medium d'expression (personnel et artistique) du personnage d'Agnès, Ivo van Hove confère à l'utilisation de la vidéo en direct sur scène une assise fictionnelle qui vient cautionner en quelque sorte la présence d'images saisies et retransmises en temps réel au cours du spectacle.

Car, si la plupart des images présentées sur scène proviennent de la caméra du personnage – qu'elles sont donc saisies depuis l'intérieur de l'espace scénique –, elles s'accompagnent également d'images captées depuis les abords du plateau (en l'occurrence par un cameraman situé derrière une paroi en verre à jardin), ou depuis les lustres (caméra suspendue au dessus du plateau). Certes, un changement de perspective s'opère dans l'image, puisque l'on passe d'un point de vue interne, subjectif, à un point de vue, externe, objectif, mais la transition des images, des unes aux autres, s'inscrit dans une continuité esthétique liée à leur parenté formelle (elles sont toutes filmées et projetées en direct). Ceci nous permet d'observer que la mise en place de certaines circonstances fictionnelles justifiant l'usage de la vidéo en direct – ici, le fait qu'Agnès est une artiste vidéaste – favorise son utilisation selon des modalités qui débordent la fiction – le fait que les images ne soient pas seulement issues de la caméra du personnage. En d'autres termes, Ivo van Hove établit ici des conditions fictionnelles qui donnent du sens à la présence d'images en direct dans le spectacle, présence qui, à son tour, vient en quelque sorte cautionner l'intégration d'autres images relayées en direct (ici, celles qui ne sont pas saisies par la caméra d'Agnès) selon un principe de cohérence esthétique, visuelle, et non plus dramatique, ou fictionnelle. Ainsi l'intégration du

³²¹ « J. Del Signore : Does this production use more of [video on stage] because it's about a video artist ?

I. Van Hove : Yes, but that's because she is working on her art even when she's sick. It's like authors that are dying, they always write until the last moment, they try to do that. So that's what we do. We only use it as her work of art. Everything that you see is her work, is her art, and that's what we developed during the production. I use video always in a different way but always when it is a necessity, not just because it's fancy or modern. In this case it's the artist's work on stage. ». DEL SIGNORE, John. « Ivo Van Hove Talks About *Cries And Whispers* At BAM ». *Arts & Entertainment*, 25 octobre 2011.

http://gothamist.com/2011/10/25/ivo_van_hove_talks_about_cries_and.php. Page consultée le 3 novembre 2011

médium vidéo dans la fiction apparaît comme un levier dramaturgique qui fonctionnerait en faveur d'une utilisation élargie des images en direct dans le spectacle.

De la même manière, dans sa mise en scène d'*Opening Night*, Ivo van Hove va intégrer à la fiction originale la présence de cameramen circulant aux côtés des acteurs sur le plateau. Au cours de la représentation nous apprenons en effet que ces deux techniciens travaillent à la réalisation d'un documentaire sur les répétitions de *The Second Woman* et, par extension sur les rapports qu'entretiennent les membres de cette compagnie de théâtre dirigée par Manny. Au cours du spectacle, Manny, alors exaspéré par l'attitude de Myrtle – qui refuse que son personnage soit giflé –, s'empporte et, dans son accès de colère, détourne d'un mouvement de bras la caméra tenue par la *camerawoman* qui filmait jusque là sa discussion avec Myrtle. Le personnage prononce alors ces paroles on ne peut plus explicites quant à la fonction des *cameramen* dans la fiction : « *Fuck off with those cameras. Fucking documentary !* ». Ainsi, Van Hove justifie la présence de ces *cameramen* sur la scène, sans pour autant focaliser sur cet aspect de la fiction dans sa mise en scène en fournissant plus d'explications au cours du spectacle. En dépit de cela, l'on comprend dès lors que ce qui est donné à voir à l'écran constitue la matière première d'un documentaire. Mais une fois encore, cette subtile mise en place fictionnelle va permettre au metteur en scène d'utiliser l'image en direct au delà de la fiction à proprement parler lorsque, par exemple, des gros plans seront faits sur le personnage de Nancy, alors décédée – donc sur son fantôme – pour mettre en avant le retour de celle-ci venant hanter Myrtle. D'un point de vue réaliste, il est en effet improbable que des *cameramen* filment un fantôme. Néanmoins, la continuité formelle des images en direct, validée par les conditions fictionnelles mises en place, rend possible le discours visuel qu'établissent ces images dans la représentation.

L'on peut relever ce même type de procédés dans *Les tragédies romaines* pour lesquelles Ivo van Hove transforme le Capitole – lieu emblématique des instances du pouvoir dans les pièces de Shakespeare et notamment dans *Coriolan* et *Jules César* – en « centre de congrès »³²² politiques, sorte d'« arène politique », des plus contemporains si l'on s'en tient à l'hypermédiatisation qui le caractérise. Les moniteurs de télévisions, les ordinateurs, les écrans de tous types et de toutes tailles pullulent en effet dans cet espace initialement dévolu

³²² Ivo van Hove précise : « j'ai choisi une scénographie qui représente un centre de congrès, un lieu de rassemblement et de débats politiques où toutes les opinions peuvent être émises ». Entretien avec Ivo van Hove réalisé par Jean-François Perrier pour le Festival d'Avignon 2008. Voir le programme et le dossier de presse du spectacle.

aux échanges d'idées et qui accueillera tant les tractations du pouvoir que les complots politiques qui sillonnent les trois pièces shakespeariennes. Les images diffusées, images en majeure partie de facture télévisuelles – bulletin d'actualités, documentaires, émissions sportives, dessins animés, clips, karaoké, etc. – côtoient les images de la scène et des acteurs filmées et diffusées en direct et de manière quasi continue dans la représentation. Ces images, qui permettent d'exposer sous différents angles les rouages de la politique et les stratégies des protagonistes, trouvent alors d'autant mieux leur légitimité dans ce dispositif que pour Ivo van Hove « toutes les opinions, tous les points de vue et tous les avis sont [dans les *Tragédies romaines*] au même niveau »³²³. Pour le metteur en scène, il n'est pas tant question de prendre parti dans les différents conflits que d'exposer sous tous les angles les situations liées à l'exercice du pouvoir. Le dispositif vidéo permet ici une actualisation des pièces shakespeariennes en soi. La saturation de l'espace par les images va de pair avec l'omniprésence de la vidéo en direct dans ce spectacle. Ce dispositif rappelle la logique d'une vidéosurveillance continue, mais il évoque également la rhétorique visuelle des émissions de télé-réalité³²⁴ ou des bulletins d'actualité (où le direct semble ériger l'anecdotique en instant apparemment historique) dans lesquels l'opinion des téléspectateurs se trouve influencée – voire manipulée – par l'immédiateté apparente et la proximité fabriquée des images. C'est ainsi à l'exercice de la politique telle qu'elle apparaît aujourd'hui et telle qu'elle se présente aux citoyens du XXI^e siècle que la présence de ces images *live* renvoie.

1.1.2. L'actualisation de la fiction par le dispositif vidéo

En effet, le recours à la vidéo en direct chez Ivo van Hove constitue sans aucun doute un moyen pour le metteur en scène de « parler de notre époque avec les moyens de notre époque ». Or, c'est là un deuxième aspect caractéristique de la fonction de la vidéo en direct dans les spectacles de Van Hove. Dans la mesure où elle s'inscrit dans une rhétorique visuelle relativement familière aux spectateurs d'aujourd'hui, l'on peut envisager qu'elle constitue en soi un ressort narratif non seulement dans l'actualisation des pièces ou *scénarii* mis en scène mais aussi dans la lecture des spectacles. Le spectacle des *Tragédies romaines* en est un exemple édifiant.

³²³ Ivo Van Hove, conférence de presse. Avignon. Le 11 juillet 2008.

³²⁴ Dans le dossier de presse du spectacle, Tal Yarden, le vidéaste du spectacle, explique d'ailleurs que « dans ce spectacle, on utilise la vidéo ni pour l'atmosphère, ni comme environnement. C'est de la télé-réalité, un instrument. C'est une suggestion pour susciter la discussion. »

Nous le soulignons déjà dans notre partie précédente³²⁵, la médiatisation du plateau dans ce spectacle rappelle un formatage télévisuel des actualités basé sur l'instantanéité et la course au *scoop* via une information en continu et en temps réel. Ivo van Hove met en scène à proprement parler cette présence des médias de l'information non seulement en introduisant un fil d'actualité en temps réel diffusé sur un bandeau électronique d'informations surplombant la scène, mais également en ponctuant son spectacle de plusieurs bulletins d'actualité au cours desquels certains personnages prennent la parole pour commenter des conflits sur fond d'images de guerre. Ainsi il montre la guerre qui oppose, par exemple, Coriolan à Aufidius – c'est-à-dire les Romains aux Volsques –, dans sa pleine actualité conformément au rapport que peut avoir aujourd'hui un téléspectateur à certains conflits armés dans le monde au travers des médias, un rapport qui s'établit en temps réel, heure par heure voire minute par minute. De cette manière, le dispositif lui-même tend à réactiver l'expérience *spectatorielle* que les spectateurs font quotidiennement des médias de l'image et notamment celle de la télévision et, en cela, amorce une certaine lecture des images en direct diffusées sur le plateau. Et Van Hove ne s'arrête pas là ! En atomisant l'espace visuel par la multiplication des moniteurs, il donne lieu à un véritable bombardement d'images sollicitant de toute part l'attention des spectateurs à tel point que ceux-ci se trouvent littéralement dépassés par la profusion et la diversité des images (en direct ou en différé). Or cette profusion des écrans et des images sur scène semble s'inscrire encore une fois dans une volonté d'actualisation des pièces shakespeariennes et de transposition des actions dans un XXI^e siècle caractérisé par une « prolifération des écrans » déterminant désormais l'être au monde de l'homme³²⁶.

À partir de ce double constat, nous observons qu'en dépit du fait que les spectateurs puissent avoir l'impression de pouvoir tout voir ou, du moins, avoir l'impression que tout leur est montré – par la diversité des angles de vue sur une même situation ou par le fait de pouvoir accéder via les écrans à ce qui se trouve en dehors de leur champ de vision immédiat où qu'ils se trouvent dans le théâtre –, et dans la mesure où la vidéo est omniprésente à la fois dans l'espace et dans le temps, leur perception réelle du spectacle reste néanmoins partielle et

³²⁵ Supra, p. 161-162.

³²⁶ Sur ce sujet, voir entre autres : SIEREK, Karl. *Images oiseaux. Aby Warburg et la théorie des médias*. (R. Bellour. trad.). Paris : Klincksieck, 2009 ; POISSANT, Louise et Pierre TREMBLAY (dir.). *La Prolifération des écrans*. Montréal : Presses Universitaires du Québec, 2008 ; ou encore LIPOVETSKY, Gilles et Jean SERROY. *L'Écran global*. Paris : Seuil, 2007.

parcellaire. Il est alors d'autant plus intéressant de s'apercevoir que les événements de la pièce qui se déroulent en huis clos et notamment les moments liés à la vie privée des personnages sont médiatisés et, de fait, rendus publics, de la même façon que le sont les événements politiques. Par l'entremise de la vidéo en direct, nous observons alors une abolition de la limite entre les espaces privé et public dans la fiction, comme si ceux-ci étaient relégués et traités au même niveau, conformément au culte de la transparence qui parcourt la culture occidentale aujourd'hui. Au fond, Ivo van Hove semble utiliser la vidéo en direct ici pour mettre en scène non seulement cette désagrégation du public et du privé, mais également l'apparente transparence qui se joue dans cette médiatisation ou, pour le dire autrement, dévoiler toute la vanité de cet effet de transparence.

La mise en scène médiatique

Par ailleurs, l'on s'aperçoit que la vidéo en direct dans *Les tragédies romaines* obéit également à certains aspects de la mise en scène médiatique des politiciens ou des couples de vedettes telle qu'on l'a voit dans les médias actuels. Lorsque dans *Jules César*, par exemple, Marc-Antoine s'adresse aux spectateurs après l'assassinat de César, son discours emprunt d'émotions allant de la tristesse à la colère, puis sa rage à l'encontre des assassins qu'il prend physiquement à parti, fait pénétrer l'argument des passions dans l'exercice de la politique comme un ressort stratégique pour obtenir l'assentiment de ses interlocuteurs. L'appel au peuple de Rome auquel Marc-Antoine se prête à ce moment du spectacle ne manque pas de rappeler la logique populiste à laquelle bon nombre de politiciens charismatiques se plient en vue d'assurer la légitimité de leur place sur l'échiquier politique. Marc-Antoine semble en effet vouloir haranguer les foules en criant à l'injustice. Tel un maître de cérémonie médiatique, mettant sous l'œil de la caméra qui le suit une photo de César, et dessinant sur le corps du défunt les blessures reçues au feutre rouge, il prend le peuple à témoin par l'intermédiaire de la vidéo. Un peu plus tard, dans *Antoine et Cléopâtre*, il est cette fois-ci frappant de constater que les postures qu'adoptent les deux héros éponymes devant la *camerawoman* s'apparentent à celles de ces couples de célébrités posant devant photographes et caméras de télévision lors de cérémonies officielles ou de festivals. Si ces instants du spectacle que les spectateurs voient à la fois sur écran et sur le plateau de scène prêtent parfois à sourire et emportent l'adhésion du public c'est parce qu'à leur tour ils font appel à une mémoire collective des modalités de mise en scène médiatique et fonctionnent comme des clins d'œil à la réalité.

De la même manière, certains passages du spectacle rappelant cette fois-ci les envolées lyriques des comédies sentimentales ou l'effervescence de certaines séries américaines mondialement connues agissent sur la réception en faisant appel à cette mémoire des images et de leur rhétorique que partagent les spectateurs. C'est notamment le cas lorsque Cléopâtre et sa suite habillent Antoine, s'appêtant à aller livrer combat à Octave-César et ses troupes, et que la situation donne lieu à une scène d'amour et de sensualité amplifiée non seulement par le cadrage en gros plan sur les deux principaux protagonistes mais aussi par la musique qui l'accompagne : un *slow* digne d'une comédie romantique hollywoodienne. Ou encore lorsque plusieurs acteurs s'affairent au-dessus de Cléopâtre qui, allongée sur le corps d'Antoine, est en train d'expirer, et qu'ils tentent en vain de la réanimer à l'aide, entre autres, d'un défibrillateur. Les images diffusées alors sur scène, et captées par une caméra au dessus du plateau – proposant ainsi une vue en plongée totale – ne manquent pas de rappeler ce fameux plan emblématique de la fiction américaine *ER - Emergency Room*³²⁷, dans laquelle les téléspectateurs assistent au quotidien de médecins urgentistes. En convoquant ainsi la mémoire du téléspectateur et des références populaires que véhiculent la vidéo en direct, Ivo van Hove parvient à actualiser les fictions qu'il met en scène, à leur conférer une contemporanéité reconnaissable par une grande partie des spectateurs.

Cette récupération de la rhétorique filmique, nous la retrouvons sous un autre aspect encore dans *Le Projet Antonioni*, où la validation dramatique du recours à la vidéo en direct passe par un autre biais que celui d'une adaptation ou d'une actualisation explicite de la fiction au dispositif vidéo. Du moins, la légitimité de ce dernier ne repose pas tant sur une adaptation du texte, comme on a pu le voir dans *Cris et chuchotements* ou *Opening Night* par exemple, que de l'espace fictionnel mis en place : un tournage de film.

En effet, dans ce spectacle, l'espace de représentation correspond à proprement parler à un studio de tournage caractérisé par la diversité des instruments qui lui sont propres : caméra sur grue, caméra sur rails, *blue screen*, projecteur et réflecteur de lumière, *cameramen* à vue (qui d'ailleurs viendront saluer avec les acteurs à la fin du spectacle). Le plateau se présente comme un espace dans lequel les acteurs entrent pour jouer leur personnage après quoi ils en

³²⁷ La série (1994-2009) créée par Michael Crichton et produite un temps par Steven Spielberg fut diffusée en France sous le titre *Urgences*. CRICHTON, Michael *et al.* (real.). *ER. Emergency Room*. [1994-2009] / *Urgences*. DVD. Warner Home Video, 2010.

sortent pour regagner le premier rang de la salle où ils attendent leur prochaine intervention. Cette attente des acteurs entre deux scènes, si caractéristique des tournages de films, participe également à la mise en place d'un espace de représentation – à la fois cinématographique et scénique – qui appelle un dispositif vidéo et, par suite, cautionne sa légitimité. Les spectateurs assistent à un tournage, à la fabrique filmique, à ses dessous et ses mécanismes sans pour autant voir intégré dans la fiction l'ensemble du processus de réalisation d'un film (qui supposerait par exemple qu'un acteur joue le rôle de réalisateur indiquant par le vocabulaire spécifique du tournage – « moteur », « action », etc. – les changements de scènes). Ainsi, dans la transposition théâtrale que propose Ivo van Hove des trois *scénarii* d'Antonioni (*L'Avventura*, *La Notte* et *L'Eclisse*), les images en direct de la scène et des actions qui s'y déroulent se rattachent à cette fabrique cinématographique et permettent aux spectateurs de voir simultanément la construction des images – donc d'une réalité – à partir d'une situation réelle. En cela, le metteur en scène provoque la confrontation entre deux réalités distinctes à partir desquelles les spectateurs sont à même de mesurer leur facticité respective. Nous verrons l'importance de cet aspect dans notre prochain chapitre consacré à la fonction dramaturgique de la vidéo en direct, mais notons cependant qu'ici, comme dans *Les tragédies romaines* où le capitol devient une sorte d'arène politico-médiatique, Van Hove adapte le milieu dans lequel s'établit la fiction de manière à intégrer le dispositif vidéo dans la narration.

Il est alors intéressant d'observer que si chez Ivo van Hove la fiction ou le milieu dans lequel elle se déroule peut être adapté et actualisé en fonction de l'utilisation de la vidéo, chez Cassiers en revanche, c'est la vidéo qui semble s'adapter au récit et ce, non pas au niveau fictionnel – il n'adapte pas la fiction à la présence de caméras filmant la scène en direct – mais bel et bien sur le plan formel, narratif. Du moins, lorsque l'on observe l'usage que fait le metteur en scène de la vidéo en direct dans ses spectacles, nous pouvons nous apercevoir qu'il développe à travers elle une rhétorique visuelle précise en lien avec la forme de la narration : de la mise en image d'une parole monologuée à la transposition sur scène de la structure narrative du récit, la présence des images en direct s'intègre à la narration d'une toute autre manière que dans les spectacles de Van Hove.

1.2. L'adaptation du dispositif vidéo à la narration chez Cassiers

1.2.1. Rhétorique visuelle d'une parole déterritorialisée du dialogue

En effet, chez Guy Cassiers, le premier aspect frappant lorsque l'on observe la place qu'occupe la vidéo en direct dans la narration, c'est qu'elle est toujours employée pour énoncer un monologue ou un soliloque. Jusqu'à présent le metteur en scène semble avoir établi cette convention³²⁸. Si dans les spectacles monologués comme *Rouge et décanté* et *Cœur ténébreux*³²⁹ la question ne se pose pas vraiment – ou du moins qu'elle se pose en d'autres termes – puisque l'ensemble du discours du personnage, qu'il soit filmé ou pas, se présente sous la forme d'un monologue³³⁰, il est néanmoins intéressant d'observer que c'est aussi le cas dans les pièces dialoguées. *Le Mariage mystique*, par exemple, commence par l'intervention d'Ulrich qui, assis contre le fond de scène à cour, émet un commentaire sur la condition humaine pendant que son image en gros plan est projetée sur le plateau :

« L'un des points les plus obscurs dans la vie d'un être humain est sa naissance. Ce que l'on en sait n'est rien de plus que ce quelque chose de hurlant, enveloppé d'une masse d'un proto-monde, pourpre et luisant comme la peau d'une saucisse, qui est propulsé dans le monde dans un cri irrépessible – un événement totalement à contre-pied du ton sublime sur lequel on en parle plus tard. Dès lors, nous ne sommes plus que des organismes contraints d'engager toute leur énergie et toute leur convoitise à s'imposer les uns aux dépens des autres. Mais chacun, avec ses ennemis et ses victimes, est néanmoins une petite partie, une enfant de ce monde. Peut-être moins détaché d'eux, moins indépendant qu'il ne se l'imagine. »³³¹

Cette considération personnelle que le personnage n'adresse finalement qu'à lui-même, se présente comme une réflexion intérieure appuyée par le regard quasi fuyant de l'acteur dans l'image, tandis qu'il est filmé de trois-quarts profil depuis l'extérieur du plateau comme si l'objectif de la caméra faisait intrusion, de manière presque clandestine, dans la situation. Par la suite, la majorité des passages où la vidéo en direct est employée dans ce spectacle concernent les interventions de Clarisse au cours desquelles elle s'adresse à la caméra qu'elle manipule elle-même comme si elle s'adressait à Ulrich. Elle énonce alors le contenu des lettres qu'elle lui destine et dans lesquelles elle lui fait part de sa fascination pour le criminel Moosbrugger et du projet qu'elle nourrit de le rencontrer. Un peu plus tard, l'image en direct

³²⁸ Convention à laquelle nous pouvons d'ailleurs ajouter celle qui veut que seules les images focalisant sur le porteur du discours soient projetées sur le plateau.

³²⁹ Bien qu'au cours du spectacle le personnage de Marlow dialogue avec des personnages virtuels qui ont été préenregistrés en amont de la représentation, l'acteur reste néanmoins seul en scène comme dans *Rouge décanté*.

³³⁰ Ou d'un monologue polyphonique pour *Cœur ténébreux* – nous y reviendrons dans les pages qui suivent.

³³¹ *Le Mariage mystique*, tapuscrit, p. 1.

de Clarisse apparaît également à l'écran lorsque celle-ci, à l'avant-scène, joue une mélodie au piano et exprime, entre autres, l'abus sexuel dont elle fut victime dans son enfance. Les pensées d'Agathe en l'absence de son frère, Ulrich, font également l'objet d'une captation filmique. La jeune femme examine alors sa vie, et évoque le trouble que provoquent en elle les sentiments ambigus – et inavouables – qu'elle éprouve pour son frère.

De la même manière, lorsque dans *L'Homme sans qualités*, les personnages présents au deuxième acte (à l'exception d'Ulrich et Diotima qui partagent leurs confidences à l'avant scène) prennent la parole, c'est pour livrer leur pensée à l'insu des autres protagonistes et s'engager ainsi dans une parole monologuée. Leur image est alors captée par une caméra miniature posée sur un trépied à quelques centimètres d'eux, et projetée en direct sur le fond de scène. Tuzzi par exemple, s'interroge sur la nécessité et l'intérêt que peut avoir tout un chacun de « philosopher » ou d'écrire avant d'évoquer son dégoût inavoué pour la superficialité dont fait preuve son épouse, Diotima. Un peu plus tard, le personnage d'Arnheim réfléchit et remet en question les attraits de Diotima qui, en raison de sa situation matrimoniale et sociale (épouse d'un bourgeois), ne présente pas, d'après lui, les qualités requises pour qu'il la demande en mariage. Dans l'ensemble des spectacles de Cassiers, nous retrouvons cette même logique visuelle selon laquelle les images en direct permettent de faire émerger une parole en quelque sorte déterritorialisée du dialogue et qui, nous le verrons dans notre prochain chapitre, permet au metteur en scène de développer une dramaturgie de l'incommunicabilité au fil de son œuvre.

Notons néanmoins que si toutes les interventions de la vidéo en direct chez Cassiers permettent de mettre en image des monologues, tous les monologues ne sont pas pour autant filmés et projetés en direct sur le plateau. En effet, ceux qui font l'objet d'une *re-présentation* à l'écran, d'une énonciation par l'image, se présentent essentiellement comme des *monologues intérieurs* au travers desquels les personnages livrent leurs pensées, leurs aspirations, leurs interrogations, etc. Plus encore qu'une parole monologuée, le recours aux images en direct s'applique donc essentiellement à des discours qui expriment la pensée des protagonistes.

Le spectacle *Le Crime*, dans lequel l'usage de la vidéo en direct se prête exclusivement à certaines prises de parole du criminel Moosbrugger, le montre bien. La pièce réunit quatre personnages ou, plus exactement, quatre voix : celle de Musil, l'auteur, celle de Moosbrugger, le criminel et celle de la victime qui correspond dans un premier temps à la prostituée assassinée par Moosbrugger et, dans un second temps, à Herma, l'épouse décédée de Musil. Seuls deux acteurs sont en scène : Johan Leysen incarnant Musil et Moosbrugger, et Liesa van der Aa qui, quant à elle, prête sa voix à la victime (la prostituée) puis à Herma. La structure narrative relativement complexe de ce spectacle s'organise en trois temps.

Au départ, le personnage de Musil présente brièvement comment est morte la victime, à la suite de quoi, celle-ci prend la parole pour dire son erreur le soir de sa mort lorsqu'elle s'est laissée attirée par cet homme qui allait devenir son meurtrier. Puis le personnage de Moosbrugger se présente, raconte son entrée dans le tribunal et décrit comment s'est déroulé son crime. Son récit se présente comme un monologue entrecoupé par quelques interventions de la victime qui commente ce qu'il dit, et livre parfois une version contradictoire de ce qu'il avance. La composition de son discours repose sur une structure dialogique³³² dans la mesure où diverses sources énonciatives (la victime et Moosbrugger) sont en jeu, qu'elles s'entrelacent et se répondent pour raconter (selon leur point de vue respectif) les circonstances du crime sans pour autant que les personnages dialoguent entre eux. Et lorsque l'acteur

³³² BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard, 1984 ; BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1987 ; BRES, Jacques et al. (dir.). *Dialogisme et polyphonie : Approches linguistiques*. Actes du colloque de Cerisy. Bruxelles : Ed. De Boeck - Duculot, 2005 : dans cet ouvrage, voir tout particulièrement les articles d'Aleksandra Nowakowska, « Dialogisme, polyphonie : des textes russes de M Bakhtine à la linguistique contemporaine », et de Jacques Bres, « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique ; dialogisme, polyphonie... », dans lesquels les auteurs reprennent les textes de Bakhtine en langue originale afin de cerner mieux encore la distinction que ce dernier fait des concepts de dialogisme et de polyphonie et d'explicitier les erreurs de traduction et d'interprétation qui ont pu conduire à leur assimilation. Retenons simplement l'idée que, selon Bakhtine, un énoncé dialogique, qu'il se manifeste sous la forme d'un dialogue ou d'un monologue, se caractérise par la présence explicite ou implicite en lui-même d'un (ou de plusieurs) énoncé(s) autre(s), qui le précède et le façonne, laissant ainsi apparaître en son sein les traces d'une hétérogénéité constitutive. Jacques Bres l'exprime en ces termes : « Parce que mon énoncé se produit au contact d'autres énoncés, il en sera marqué ; il portera la trace de cette interaction sous des formes très diverses, mais qui ont toutes en commun de faire ou de laisser entendre une / d'autres voix que celle du locuteur, la/les voix des énoncés avec lesquels s'est produite l'interaction. », *op. cit.*, p. 53-54. Conformément à son acception dans le champ musical, la notion de polyphonie chez Bakhtine correspond à une pluralité énonciative du discours ou, pour le dire autrement, à la coexistence de plusieurs voix dans l'énoncé sans que l'une d'entre elles ne soient prépondérante sur les autres. Aleksandra Nowakowska la définit ainsi : « Le terme de polyphonie, emprunté au champ musical par métaphore, consiste à faire entendre la voix d'un ou plusieurs personnages aux côtés de la voix du narrateur, avec laquelle elle s'entremêle d'une manière particulière, mais sans phénomène de hiérarchisation. », *op. cit.*, p. 23.

s'adresse aux spectateurs, il semble que ce soit Moosbrugger qui s'adresse à son tribunal. Notons que cette première partie ne donne pas lieu à l'utilisation de la vidéo.

Dans un deuxième temps, le personnage de Musil commente les autres versions des faits données en vain par Moosbrugger lors de son procès, et tente d'expliquer son geste avant que le criminel ne s'engage dans un long monologue où il tente d'exprimer ce qui se joue en lui et qu'ignorent ceux qui le jugent et qui tentent d'interpréter son acte. Cette parole se présente alors comme le commentaire intérieur que fait le personnage sur le procès qui lui est fait et qui, pour lui, s'apparente à une « farce ». L'acteur est alors filmé en direct et son image, traversée du visage de l'actrice grâce au logiciel de *morphing* utilisé en temps réel³³³, apparaît en fond de scène.

Dans un troisième temps, le récit s'organise autour du dialogue entre Musil et la victime (s'agissant au départ de la prostituée puis, au fil de l'échange, de Herma) – conversation qui sera à son tour entrecoupée par les monologues intérieurs de Moosbrugger dont l'image apparaîtra également sur l'écran en fond de scène. Des monologues qui n'ont aucun lien apparent avec le dialogue entre les personnages et dans lesquels Moosbrugger évoque son désir qu'un auteur s'empare un jour de son histoire, et sache trouver les mots qui lui échappent pour dire tout ce qu'il ne parvient pas, lui, à exprimer.

Dans ses monologues successifs, Moosbrugger exprime progressivement ce qu'il pense : de son regard sur le crime commis à celui qu'il porte sur ses juges puis sur lui-même. La mise en image intervient au moment où le personnage est confronté aux regards des autres (ses juges) devant lesquels il ne parvient pas à exprimer ce qui traverse son esprit. Il est alors intéressant de voir que Cassiers passe par la mise en image pour donner voix et expression aux commentaires et monologues intérieurs du personnage, comme si le détour par un médium (ici la vidéo) constituait le seul moyen d'accès à l'esprit du criminel, le seul moyen possible d'un contact entre lui et le monde.

De la même manière, nous trouvons dans *L'Homme sans qualités* – spectacle qui entame le triptyque consacré à Musil et que *Le Crime* vient clore – d'autres exemples de ces monologues intérieurs mis en image. C'est notamment le cas lorsqu'à la fin du spectacle,

³³³ Voir supra, p. 211, ainsi que la présentation du logiciel utilisé, en annexe 2.

Walter et Ulrich, tous deux isolés à une extrémité du fond de scène (le premier à jardin, le second à cour), livrent de manière alternée leurs pensées sur le monde, sur leur époque et sur leur propre vie. Walter pour sa part, évoque « l'état préliminaire » dans lequel semble être entrée la société dans laquelle il vit, « un détraquement de l'ordre [qui] l'excite agréablement » et qui laisse présager un changement que tous ignorent mais auquel une grande partie aspire aveuglément. Puis il s'épanche sur son amour, lui aussi aveugle et désespéré, pour Clarisse et qui, paradoxalement, l'éloigne d'elle. Ulrich, pour sa part, constate l'inachèvement et l'échec de toute révolution justifiant, d'après lui, l'idée de s'en tenir à l'écart, puis s'engage dans une réflexion sur la dimension obscure du meurtrier Moosbrugger qui, d'après lui, incarne les pulsions refoulées que chacun porte en soi :

« Je suis si longtemps resté accroché à une vie sans unité intérieure que j'envie maintenant jusqu'aux idées fixes et à la foi d'un aliéné dans sa mission. Je me souviens de l'idée que des créatures comme Moosbrugger sont la personnification des pulsions refoulées que tout le monde partage, l'incarnation de leurs meurtres accomplis en pensées, de leurs viols fantasmés ; que ceux qui y croient règlent à leur manière leurs comptes avec lui. Une ressemblance qui a échappé à l'ordre : voilà ce qu'est Moosbrugger pour moi ! »³³⁴

Il terminera cette réflexion intérieure en constatant à quel point sa propre solitude qui « devient toujours plus dense et plus grande » ne le concerne pas uniquement mais gagne le monde dans son ensemble, comme pour suggérer que cette ère nouvelle à laquelle les gens aspirent (et que Walter évoquait de son côté quelques instants auparavant) semble d'ores et déjà marquée du sceau de l'individualisme et des maux de la modernité dont la solitude des êtres fait partie. Les commentaires intérieurs des deux protagonistes s'entrelacent et se répondent, offrant chacun une perspective différente voire opposée sur leur vision du monde et de leur époque. Pendant cette scène qui voit alterner leur prise de parole respective, les images filmées en direct de leur profil sont alors juxtaposées de sorte qu'un unique visage apparaisse à l'écran. La vidéo en direct permet ici à Cassiers non seulement de donner à voir les monologues intérieurs des deux personnages mais également, à travers ce « visage aux deux profils » fabriqué par la juxtaposition en temps réel des images, de présenter simultanément les deux versants d'une société en train de changer, tout comme deux rapports aux mutations que chacun voit s'amorcer.

³³⁴ *L'Homme sans qualité*, tapuscrit, p. 78. (Non édité)

De manière générale, l'on s'aperçoit donc que l'alternance des monologues intérieurs figurés dans la mise en image permet à Cassiers d'établir voire d'appuyer une sorte de dialogue quasi subliminal entre eux. Nous le voyons bien dans cette scène où s'entrecoupent les monologues intérieurs du conte Leinsdorf et de Von Shattenwalt dont les visages apparaissent en direct à l'écran. À ce moment du spectacle, Leinsdorff émet des suspicions à l'encontre d'Arnheim, *l'étranger* alors observateur des réunions du comité de l'Action parallèle qu'il préside, avant de dresser le constat d'une société de plus en plus nostalgique qu'il faudrait, d'après lui, ramener au bien commun pour éviter son atomisation en de multiples communautés. Son monologue va progressivement être entrecoupé par les paroles de Von Shattenwalt. Celles-ci se présentent à leur tour comme une pensée, une réflexion intérieure, de par la position adoptée par les deux acteurs sur scène : tous deux isolés, l'un à jardin, l'autre à cour, ils se tournent le dos et ne présentent aucun signe apparent de dialogue. Pourtant, leurs discours respectifs se répondent et, à l'écran, la juxtaposition de leur image permet de faire converger leur regard l'un vers l'autre. Von Shattenwalt aborde en effet le risque de voir des communautés apparaître et se livrer bataille – comme en écho à l'atomisation qu'évoque Leinsdorf – puis il songe aux bienfaits qu'une « politique réaliste » pourrait apporter en accordant ces « petites satisfactions au peuple » qui éviteraient l'émergence en son sein de dissensions redoutables – commentaire qui, cette fois, répond indirectement au désir de Leinsdorf de « ramener le peuple au bien commun ».

Bien que Cassiers intègre la vidéo en direct dans la narration de manière à mettre en avant le caractère monologué de chacun des discours, nous observons ici que leur alternance sur scène ainsi que leur mise en image (permettant notamment de faire converger leurs regards) parviennent à suggérer une sorte de conversation inconsciente entre les personnages. Comme si, au fond, par l'intermédiaire des images en direct, il s'agissait non seulement de donner à voir leur pensée – du moins leur état réflexif – mais également de suggérer voire d'appuyer une association que le texte sous-entend³³⁵ (sans l'explicitier) de sorte que la dimension dialogique qui structure les monologues (voire la pièce) soit à son tour mise à nu.

Grâce à la vidéo en direct, Cassiers façonne donc une rhétorique filmique du monologue et plus précisément du *monologue intérieur*, qui ne l'empêche pas pour autant d'apporter

³³⁵ Ce parti-pris de faire alterner des bribes de leur monologue respectif permet, sur un tout autre plan, de suggérer une certaine simultanéité des situations sans pour autant l'affirmer de manière explicite, sans passer par des éléments de narration concrets. Le résultat semble alors voué à inscrire la situation dans une temporalité en quelque sorte hors du temps, *uchronique*.

quelques nuances en fonction des modalités de captation. Nous le voyons bien à travers l'intervention du général Stumm, dans le deuxième acte de *L'Homme sans qualités*, et à travers celle de Von Shattenwalt, au début du troisième acte de ce même spectacle.

Aparté et discours oratoire

Lorsque le premier (Stumm), en s'adressant à la caméra, évoque dans un monologue sa visite dans la Bibliothèque impériale et tourne en dérision l'amoncellement de pensées et de théories – toutes présentées comme étant aussi importantes les unes que les autres – consignées dans quantité de livres, son adresse semble dirigée indirectement vers le public via l'image. Le regard caméra de l'acteur vient en effet façonner le monologue en lui conférant les allures d'un aparté. Une sorte de connivence avec les spectateurs s'affirme même lorsque l'acteur s'avance au plus près de l'objectif de manière à ce que la convexité de la lentille déforme son visage à l'écran et assoit le caractère comique, sinon ridicule, du personnage et de son discours. Un regard caméra que l'on va également retrouver au début du troisième acte, lorsque la vidéo en direct permet de faire apparaître sur le fond de scène le visage convaincu de Von Shattenwalt qui s'engage dans un discours louant les vertus de l'ordre et les bienfaits d'un État policier. Cette fois-ci, le discours pris en charge par l'acteur à l'avant-scène et face au public, s'adresse non seulement à l'ensemble des personnages présents derrière lui sur le plateau mais également à l'assistance dans la salle. Von Shattenwalt entame son discours en ces termes : « Votre Altesse sérénissime Comte Leinsdorf, Comte Tuzzi, Madame Tuzzi, Monsieur von Arnheim, collègues, amis... »³³⁶ et, depuis sa tribune, s'adresse directement à la salle. Une adresse aux spectateurs qui se voit particulièrement renforcée par le regard caméra de l'acteur qui permet de la redoubler à l'écran. Non seulement les images en direct ont ici une fonction emphatique sur le discours (celle de l'appuyer) mais elles ont aussi la particularité de le présenter aux spectateurs sous une forme visuelle et médiatique qui leur est contemporaine : si, par un effet *ghosting*³³⁷ – tel que l'ont défini Marvin Carlson³³⁸ et Herbert Blau³³⁹ –, la veste militaire et les lunettes noires que portent l'acteur ne manquent pas

³³⁶ *L'Homme sans qualité*, tapuscrit, p. 55. (Non édité)

³³⁷ À l'origine, le phénomène de *ghosting* définit la perception par surimpression des personnages joués antérieurement par un acteur et qui ont marqué de telle manière la mémoire collective, du moins celle des spectateurs, qu'ils apparaissent en filigrane lorsque l'acteur incarne un nouveau personnage. Ici, il nous semble que les attributs du personnage renvoient moins à des rôles antérieurs qu'auraient pu jouer l'acteur qu'à des personnalités politiques mondialement connues.

³³⁸ CARLSON, Marvin. *The Haunted Stage : The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2001.

³³⁹ BLAU, Herbert. *Take Up The Bodies : Theater at The Vanishing Point*. Urbana : University of Illinois Press, 1982.

d'évoquer le spectre de certaines figures politiques telles que le Général Pinochet ou, plus récemment encore, le Colonel Kadhafi, le choix de la vidéo en direct comme vecteur de transmission du discours lui confère quant à elle une certaine actualité du point de vue médiatique.

Chez Cassiers, la parole monologuée qui est filmée et projetée en direct sur le fond de scène, connaît donc quelques subtiles variations auxquelles la captation vidéo n'est pas étrangère. Parmi l'ensemble des passages concernés, nous pouvons donc distinguer ceux qui se présentent comme des apartés au public – et qui vont impliquer un regard caméra de la part de l'acteur à un moment ou à un autre de son intervention – de ceux qui s'établissent en dehors de tout rapport au public par un regard fuyant dans l'image et qui vont, par conséquent, maintenir les spectateurs en position d'observateurs. Ces interventions sont essentiellement destinées à l'expression de *monologues intérieurs*. En cela, il semble que chez Cassiers, le recours à la vidéo est en partie voué à transposer sur scène pas tant le contenu du discours des personnages que sa forme, comme si les images en direct participaient d'une grammaire visuelle bien précise.

À la différence de Van Hove donc, Cassiers n'adapte pas la fiction à la présence de caméras et, plus largement à l'ensemble du dispositif filmique mis en place dans la représentation, mais semble plutôt adapter l'usage qu'il en fait à la dimension formelle du récit. Pour le dire autrement, la vidéo en direct lui permet de transposer sur scène une dimension du texte qui dépasse son contenu fictionnel. Et l'on peut voir que cela ne s'applique pas seulement à la question des discours non dialogués : dans *Rouge décanté*, par exemple, la mise en image va permettre au metteur en scène de représenter simultanément sur le plateau non pas le contenu du discours du personnage mais la dimension à la fois poétique et érotique qui façonne sa forme.

1.2.2. Transposer la forme du récit dans et par l'image

Nous l'avons souligné dans notre partie précédente consacrée à la fabrique des images : chez Cassiers, l'un des aspects frappants de la vidéo en direct est sa capacité à poétiser la représentation en déréalisant la scène dans l'image, c'est à dire en faisant passer son contenu figuratif à un contenu abstrait, composé de formes et/ou de couleurs mises en mouvement. Nous évoquons à cet égard un passage de *Rouge décanté* où le personnage, assis sur une chaise au milieu du plateau, caresse son ventre jusqu'à simuler progressivement un moment

de plaisir solitaire sous le regard des spectateurs. Les images de l'acteur filmées en direct et qui sont alors projetées sur l'écran géant en fond de scène ne présentent pas l'acte lui-même dans une certaine crudité mais, bien au contraire, restituent les gestes du comédiens de manière abstraite au travers de teintes éthérées et de formes en mouvement. L'on n'y distingue que très vaguement le corps de l'acteur : les images ici ne représentent pas le personnage, pas plus qu'elles n'illustrent ce qui se joue sur scène. En revanche, elles déréalisent l'action scénique en leur sein et du même coup l'habillent d'un voile poétique qui, s'il en désamorce l'obscénité, n'en évacue pas pour autant la charge érotique. Sur le plan narratif, il est alors intéressant d'observer qu'à ce moment du spectacle le récit du personnage est lui-même structuré autour de cette double polarité : poétique et érotique :

« Je suis assis sur ma feuille de nénuphar et aspire une telle quantité d'air que ma gorge et mes joues se gonflent, et que ma tête devient écarlate. Donne-moi un baiser. Je suis un prince charmant métamorphosé en grenouille. Parfois je projette, tel un harpon, ma langue pour attraper une libellule, qui frémit pareille à de la cellophane entre mes mâchoires tandis que je la mastique, puis l'avale.

Pendant une fraction de seconde, je me suis imaginé dans la chambre à coucher de Liza : - je lui arrachais sa robe légère telle de la gaze et me glissais dans son corps de la même manière que plusieurs années auparavant, écartant nonchalamment ses jambes en appuyant ses genoux sur le matelas de part et d'autre de son doux visage. C'est le mot «nonchalamment» qui importe ici. A chacune de mes poussées, elle et moi adressions à tour de rôle une invocation à la Sainte Vierge: Vase rempli des dons du Saint Esprit, Vase d'honneur, Vase insigne de la vraie dévotion, Rose mystérieuse, Maison d'or... Priez pour nous. Priez pour nous. Côa ! Côa ! Ensuite j'explosais dans un éclair lumineux d'une blancheur éblouissante et disparaissais dans les tic-tacs et le murmure de centaines de pendules. »³⁴⁰

Ainsi, la poétisation de la représentation opérée par le travail sur l'image à cet instant du spectacle, transpose sur scène non pas le contenu du récit mais sa forme, la manière dont il est lui-même construit. À l'instar de l'interpénétration des registres poétique et érotique dans le discours du personnage, la scène donne à voir, par l'entremise de la vidéo en direct, leur conjugaison dans la représentation théâtrale. Et c'est là, il nous semble, un aspect essentiel de la fonction de la vidéo en direct sur le plan narratif chez Cassiers, à savoir qu'elle lui permet par la transposition du texte dans sa forme, d'en livrer les sous-couches. Elle offre au regard des spectateurs une dimension du texte qui échappe au contenu du récit mais qui pourtant n'en constitue pas moins son ton, sa couleur, son registre et son style. Au fond, la vidéo en

³⁴⁰ *Rouge décanté*, tapuscrit, p. 11. (Non édité)

direct est pour Cassiers un instrument qui lui permet de donner à voir le texte autrement que dans une forme attendue qui serait vouée à en illustrer le contenu.

Plus encore, si dans l'exemple que nous venons d'évoquer Cassiers parvient, par la juxtaposition des images vidéo et des actions scéniques, à conjuguer les registres poétiques et érotiques qui façonnent le texte dans ce passage du spectacle, l'on s'aperçoit également que le metteur en scène transpose certains aspects formels de la narration dans la composition même des images. Nous pouvons notamment observer cela dans le spectacle *Le Crime* où l'image en direct figure en soi la dimension dialogique (au sens où Bakhtine l'entend³⁴¹) qui traverse l'ensemble de la pièce. En effet, en donnant à voir le visage de l'acteur traversé en temps réel par celui de l'actrice – grâce au logiciel de *morphing* utilisé³⁴² – afin d'offrir à Moosbrugger un visage des plus étranges à l'écran, Cassiers fait surgir au sein même de la mise en image l'empreinte d'une altérité constituante que l'on retrouve dans la structure narrative du texte dans son ensemble. Nous évoquions un peu plus haut la coexistence et l'entrelacs de discours issus de plusieurs instances énonciatives (Musil, la Victime et Moosbrugger)³⁴³ pour raconter le crime perpétré par Moosbrugger dans la première partie du spectacle et qui, sans pour autant passer par la forme dialoguée permet de construire un discours dialogique :

MUSIL

Qu'elle fut l'une d'entre nous, nul n'en tenait compte de son vivant, la pauvre femme. Mais une fois morte, on le fit d'autant plus. Peu de gens prenaient son existence au sérieux. Mais sa fin – une entaille du larynx à la nuque, le cœur percé par deux fois, les seins tranchés, trente-cinq coups de couteau au ventre et éventrée du nombril au sacrum – fut prise au sérieux... un certain temps du moins. (...)

(...)

LA VICTIME

Je me tenais près de la porte lorsqu'il a quitté le café. Je lui ai demandé où il allait.

MOOSBRUGGER

Je suis sorti et j'ai entendu qu'elle me suivait. J'ai essayé de la semer et j'ai marché à grands pas.

LA VICTIME

Il ne marchait pas trop vite. Il se laissait suivre. Quand il s'arrêtait, je m'arrêtais aussi. Soudain, il s'est retourné.

³⁴¹ Voir supra, note de bas de page n° 334, p. 272.

³⁴² Supra, p. 211 ainsi que la présentation du logiciel en annexe 2.

³⁴³ Supra, p. 272-273.

MOOSBRUGGER

Elle m'a regardé comme si j'étais la seule personne au monde qui pouvait lui donner ce qu'elle voulait. Elle faisait de son mieux pour me donner l'impression que je lui rendrais le plus grand des hommages. Mais si je l'avais fait, elle aurait ri et dit qu'elle en avait reçu autant de milliers d'autres hommes. Je lui ai craché au visage par deux fois. Il fallait bien, je ne pouvais pas faire autrement. Mais elle ne se laissait pas chasser.

LA VICTIME

Bien sûr que non, il ne m'a pas craché au visage ! Sinon je ne serais pas allée avec lui.

MOOSBRUGGER

Où cette garce trouvait-elle l'audace de me poursuivre de ses avances obscènes ? On aurait dit un homme travesti en femme, tant elle persistait et s'obstinait. De toute son espèce, elle était l'exemplaire le plus dégoûtant que j'aie jamais traîné après moi.

LA VICTIME

C'est ce qu'il dit maintenant ! Il disait bien d'autres choses, alors.³⁴⁴

L'on retrouve également ce principe dialogique opérer au travers des glissements de voix d'un personnage à l'autre, laissant ainsi entendre dans la construction du récit autant de consciences individuelles et singulières qu'il y a de personnages dans la pièce. Cassiers ne manque pas d'appuyer ce trait formel qui caractérise la composition du discours par la distribution même des voix : un acteur incarnant les deux personnages masculins et une actrice incarnant les deux personnages féminins. De cette manière, chaque prise de parole d'un personnage semble être escortée du fantôme d'un autre, un peu comme si le discours de chacun sédimentait celui des autres ou, du moins, que la perception offerte aux spectateurs reposait sur ce travail de sédimentation de discours hétérogènes. Plus concrètement, lorsque le personnage de Musil s'adresse à son épouse défunte, Herma, par exemple, le spectateur ne peut écarter complètement la figure du criminel Moosbrugger derrière celle de Musil, ni même celle de la Victime (prostituée) derrière la voix d'Herma. La structure du dialogue entre Herma et Musil lorsqu'elle lui demande qui elle est, va dans ce sens : sous le nom de « Victime », jusque là employé dans le texte pour désigner celle de Moosbrugger (la prostituée assassinée), apparaît Herma, l'épouse défunte de Musil :

LA VICTIME

Bien. Parle. Dis-moi qui je suis.

MUSIL

Tu es la morte qui me concerne.

³⁴⁴ *Le Crime*, tapuscrit, p. 2.

LA VICTIME

Je crois que je sais de qui tu parles.

MUSIL

Bien sûr que tu le sais, Herma. Tu parles à l'homme qui s'est tenu à ton lit de mort et qui t'y a fait arriver.

LA VICTIME

Une chose que tu n'as jamais voulu admettre, jusqu'ici.³⁴⁵

Il est alors frappant de constater que cette « sédimentation » qui se joue dans le discours de chaque personnage et qui structure le texte du spectacle, se manifeste sur scène une fois encore au travers du phénomène de *ghosting* que nous évoquions plus haut³⁴⁶. L'altérité qui se dessine en filigrane dans les prises de parole et la présence fantomatique de chaque personnage derrière celle des autres protagonistes sont aussi troublantes que le visage fabriqué à l'écran peut se montrer déroutant et désincarné. Précisément parce que la composition en temps réel de l'image de Moosbrugger semble obéir au même principe de sédimentation, à ceci près qu'il s'agit ici des images des visages de l'acteur et de l'actrice et non d'énoncés textuels. En travaillant l'image de Moosbrugger de manière à faire apparaître la présence d'un tiers dans la composition de son visage, Cassiers donne une forme visuelle certes au personnage mais aussi à la manière dont il est construit narrativement et, plus largement, à celle qui détermine l'ensemble des discours dans la pièce. Pour le dire autrement, le geste esthétique qui guide ici le traitement de l'image vidéo répond à celui qui a façonné la mise en récit, la fabrication du discours. En cela Cassiers n'adapte pas la fiction à la présence de la vidéo en direct mais se sert de l'outil vidéo de telle manière qu'il donne aussi à voir le texte au-delà de l'histoire qu'il contient, dans sa matérialité textuelle si l'on veut.

À travers ces quelques exemples, nous pouvons d'ores et déjà constater que les démarches d'Ivo van Hove et de Guy Cassiers se distinguent nettement quant aux rapports que chacun établit entre l'utilisation de la vidéo en direct sur le plateau et la fiction. Si le premier adapte cette dernière au dispositif vidéo qu'il met en place, le second, quant à lui, va plutôt exploiter le dispositif en fonction de la forme que prend le récit. Les spectacles du premier tendront vers l'actualisation en s'appuyant sur une rhétorique médiatique ou, plus largement, audio-visuelle contemporaine, tandis que ceux de Cassiers présenteront un discours par

³⁴⁵ *Le Crime*, tapuscrit, p. 9.

³⁴⁶ *Supra*, p. 276.

l'image activant des dimensions souterraines du texte. Mais les divergences dans les deux approches ne s'arrêtent pas là ! Il est en effet intéressant d'observer la fonction qu'accorde chacun des deux metteurs en scène aux images en direct dans la construction narrative et énonciative du spectacle ainsi que dans l'élaboration de l'espace et du temps fictionnels.

2. La vidéo en direct dans la construction narrative

Chez Ivo Van Hove l'utilisation des images en direct participe véritablement de l'établissement de l'espace et du temps dans le déroulement des actions sur scène. Sur le plan temporel, elles s'avèrent être un ressort non seulement dans l'enchaînement diachronique des actions – les actions s'enchaînent les unes aux autres –, mais aussi dans la représentation synchronique de situations ou, pour le dire autrement, d'actions qui, dans la fable, se dérouleraient simultanément. Si cette simultanéité traduit bien le fait que la vidéo en direct permet de réunir deux espaces dans un même temps, son utilisation permet également à Van Hove de faire fluctuer virtuellement la distance qui sépare les protagonistes sur scène, et ainsi de fabriquer par la mise en image leur proximité ou leur éloignement les uns des autres. C'est du moins dans cette perspective de façonner l'espace et le temps de la narration qu'Ivo van Hove semble exploiter la vidéo en direct. Guy Cassiers, quant à lui, va certes utiliser les images en direct dans l'élaboration de l'espace et du temps de et dans la représentation, mais sa démarche va prendre d'autres chemins et va surtout s'établir sur un tout autre rapport à la spatio-temporalité de et dans l'œuvre. Nous verrons dans les pages qui suivent comment dans ses spectacles, la vidéo en direct n'a pas tant pour fonction d'être un pivot dans la chronologie des actions, comme c'est le cas chez Van Hove, que d'être un relais de transition dans la structure énonciative du récit.

2.1. Un pivot dans la construction de l'espace et du temps chez Ivo van Hove

2.1.1. L'anticipation du récit par l'image

Dans l'ensemble des spectacles de Van Hove, l'on s'aperçoit en effet que les images en direct ont la capacité de mettre en action l'avancement du récit lorsqu'elles sont utilisées comme des sortes de pivots entre les scènes. Dans *Le Projet Antonioni*, par exemple, l'on voit sur scène Giovanni discuter avec Mme Gherardini tandis qu'à l'écran apparaît Sandro en train de faire le pitre sur le lit dans lequel se trouve Claudia. Or, la scène qui, sur le plateau,

succèdera à la conversation entre Giovanni et Mme Gherardini mettra en jeu justement Sandro et Claudia dans le lit. Ici l'on voit bien que les images en direct amorcent en quelque sorte la transition des scènes sur le plateau et en cela se présentent comme des pivots visuels dans la narration. Elles anticipent en quelque sorte le déroulement de l'action.

Cette fonction de pivot est aussi particulièrement visible lorsque la caméra reste focalisée sur un acteur au moment où l'on passe d'une scène à une autre, comme on peut le voir dans *Jules César*, lorsque Marc-Antoine se recueille devant le corps de César, et qu'il apparaît à l'écran, le visage grave, tandis qu'il est à peine visible dans la pénombre du plateau. Après quelques instants de silence, il fera l'éloge funèbre de son ami. Ce gros plan sur le visage de l'acteur silencieux, fait intervenir un personnage qui était resté jusque là absent et permet de transiter de la scène où César est assassiné à celle de l'hommage que lui rend Marc-Antoine. C'est également le cas dans *Coriolan*, quand la caméra continue de filmer Volumnie après qu'elle ait essayé de convaincre son fils, Coriolan, de maîtriser davantage son comportement à l'encontre des Tribuns, et que celui-ci, du moins l'acteur qui l'incarne, a déjà regagné l'avant-scène pour la scène suivante – scène au cours de laquelle Coriolan rencontre justement les Tribuns. Ici, Van Hove souligne par l'image l'inquiétude, la préoccupation, qui se lit sur le visage de Volumnie au moment où son fils la quitte pour aller rencontrer ses adversaires politiques au devant de la scène. Mais plus encore, une forme d'anticipation du conflit entre Coriolan et les Tribuns se dessine déjà dans cette transition où l'expression de Volumnie – appuyée par le gros plan et le fait que son image perdure sur les écrans pendant le changement de scène – présage de la suite sinon malheureuse du moins peu encourageante. Par le biais des images, la transition entre deux scènes apparaît presque comme une scène en soi, silencieuse et furtive mais non moins éloquente dans l'avancement du récit sur le plateau.

Dans le même ordre d'idées, lorsqu'après s'être emporté contre les Tribuns au Forum, Coriolan, esseulé, répète ce qu'il vient de leur asséner non sans rage, et que la caméra continue de le filmer, Van Hove met une fois encore en avant cette transition et lui confère le statut de scène à part entière – par ailleurs inexistante dans la pièce de Shakespeare. Mais plus intéressant encore est le fait que dans la scène qui succède à ce moment de solitude de Coriolan – scène qui se déroule non plus au Forum mais à une porte de Rome dans la pièce de Shakespeare³⁴⁷ –, lorsque Volumnie, Virgilie, Ménénus et Cominius rejoignent Coriolan, les

³⁴⁷ SHAKESPEARE, William. *Coriolan*. Paris : Garnier-Flammarion, 1965 : Acte IV, scène 1.

images en direct montrent successivement chacun des personnages. Or cette alternance des images donne véritablement l'impression que les personnages se trouvent désormais dans un autre lieu que le Forum (où Coriolan s'était attardé) et ce, sans que l'acteur qui incarne Coriolan n'ait eu à se déplacer. Par le truchement de l'image en direct et des différentes focalisations successives sur les personnages, Van Hove parvient ici à mettre en œuvre les ellipses spatiales qui se jouent entre les scènes de la pièce – et que seules les didascalies du texte dramatique indiquent. Il active ainsi les changements de lieux successifs sans pour autant que les acteurs aient à changer de place sur le plateau. En cela la vidéo en direct dans ce spectacle participe à la construction narrative et à la progression de la fable.

En focalisant la caméra sur une situation dont les images sont transmises en direct à l'écran, Van Hove aiguille en quelque sorte le regard des spectateurs sur un foyer d'actions en particulier et conformément à la chronologie des événements de la fable. En faisant ainsi voyager le regard des spectateurs d'un endroit du plateau à un autre (là où se déroule l'action scénique, endroit duquel l'image est issue et auquel elle renvoie), le metteur en scène va conférer aux images une fonction de ressort de transition d'une scène de la pièce à une autre. Plus concrètement, lorsque dans *Antoine et Cléopâtre*, par exemple, l'avant-scène accueille l'action qui se déroule à Athènes et qui implique la présence d'Antoine, d'Octavie et d'Octave-César tandis que le fond de scène (côté jardin) est occupé par Cléopâtre et sa suite dans son Palais d'Alexandrie, les images en direct permettent de mettre en avant de manière alternée chacun des foyers d'action. L'utilisation de la vidéo contribue alors à la progression sur scène du récit et au passage entre deux lieux distincts de la pièce qui sont néanmoins réunis dans le même temps sur le même plateau. Les actions à Athènes et à Alexandrie semblent alors se présenter comme étant simultanées. Et c'est là un deuxième aspect auquel contribue le recours à la vidéo en direct dans les spectacles de Van Hove, à savoir la fabrication d'une simultanéité des situations.

En effet, si la vidéo permet au metteur en scène de faire transiter l'action représentée d'un espace fictionnel à un autre et d'un temps à un autre de manière diachronique, l'on s'aperçoit également que les images en direct lui permettent de représenter la simultanéité de deux scènes – le fait que deux situations se déroulent dans le même temps. Or, pour cela, Van Hove procède de différentes manières.

2.1.2. La construction d'une simultanéité des situations dramatiques

Si à travers l'exemple d'*Antoine et Cléopâtre*, nous venons de voir qu'en juxtaposant sur scène deux situations parallèles – l'une dans le palais d'Antoine à Athènes et l'autre, en arrière de la scène, dans le palais de Cléopâtre à Alexandrie – et en les faisant se succéder sur scène comme à l'écran, nous observons dans *Opening Night* que l'usage de la vidéo en direct lui donne aussi la possibilité de montrer deux versants d'une même situation. C'est notamment le cas lorsque Myrtle, située au fond du plateau, téléphone à Manny qui, lui, se trouve avec son épouse à l'avant scène. En vue de montrer cette conversation téléphonique et ses deux interlocuteurs simultanément, Van Hove va donner à voir Myrtle, par l'intermédiaire de la vidéo en direct, tandis que Manny restera bien visible à l'avant-scène sans pour autant être filmé. Une séparation symbolique de leur espace respectif (lié à la fiction) sera ainsi maintenue (en dépit du fait que les acteurs se trouvent à quelques mètres l'un de l'autre sur le plateau, donc à la vue des spectateurs), mais l'on verra néanmoins qu'ils partagent le même temps d'action, c'est à dire que la situation leur est commune.

Dans le *Projet Antonioni*, un autre moyen de construire la simultanéité des situations à partir de l'image en direct apparaît. Cette fois-ci, les actions scéniques – celles qui se jouent directement sous les yeux des spectateurs – se distinguent de celles qui apparaissent à l'écran et qui, bien qu'elles soient filmées et diffusées en direct, se déroulent hors du champ de vision immédiat du public. C'est notamment le cas lorsque, sur scène, Giovanni rencontre Giulia au cours de la soirée organisée par le père de cette dernière et qu'à l'écran apparaissent Lidia, la femme de Giovanni, et Ricardo, tous deux adossés à un mur ; ou encore lorsque, quelques minutes plus tard, l'on voit Giovanni discuter avec Valentina tandis que les images diffusées sur l'écran qui les surplombe montrent Lidia et Ricardo s'embrassant. L'on comprend dès lors que les situations se déroulent dans le même temps, en dépit de leur distance spatiale, et que Van Hove a ici recours à la vidéo en direct en vue de mettre en lumière ce parallélisme. Au travers de cette juxtaposition de la scène et des images, il donne à voir comment le couple que forment Lidia et Giovanni périclité insidieusement et comment leurs chemins respectifs semblent progressivement s'éloigner l'un de l'autre.

Enfin, un dernier moyen d'élaborer cette simultanéité sur scène grâce à la vidéo en direct apparaît dans les spectacles de Van Hove au travers, cette fois-ci, d'une partition de l'écran de projection. Celui-ci donne lieu, en effet, à plusieurs espaces simultanés lorsqu'il est

divisé en plusieurs aires de projections permettant que des images saisies par des caméras différentes soient projetées en même temps et de manière juxtaposées. Nous le voyons bien dans *Jules César* lorsqu'à l'avant-scène, côté jardin, César et sa femme, Calphurnia, prennent place sur un canapé – représentant ainsi leurs appartements – et qu'en vis-à-vis, à cour, se situe un deuxième canapé sur lequel sont assis Brutus et sa femme, Portia – représentant cette fois-ci la maison de Brutus. Les deux couples se font ainsi face sans pour autant être réunis dans le même lieu fictionnel. Il est alors intéressant d'observer que l'écran qui surplombe la scène est partitionné en quatre espaces de projection : l'un, à la gauche de l'écran, présente des images de César et de son épouse – un gros plan sur chacun d'eux –, tandis que l'autre, à droite de l'écran, propose celles de Brutus et de Portia, chacun étant également présenté en gros plan dans l'une des deux images. Sur scène, les deux situations s'entremêlent, faisant alterner les conversations des deux hommes avec leur épouse respective et si sur scène aucun lien ne semble subsister entre les deux couples – ils sont bel et bien dans des lieux différents en dépit de leur proximité sur le plateau –, la juxtaposition des images à l'écran donne néanmoins l'impression que César et son épouse observent en quelque sorte Brutus et Portia. À ce moment du spectacle, Brutus avoue à demi-mot à Portia le complot qui vise César et auquel il participe, tandis que de son côté Calphurnia met en garde César contre un mauvais présage prédit par un rêve qu'elle aurait fait dans la nuit. La partition de l'écran juxtaposant des images en direct, associée à l'entrelacement sur le plateau de deux scènes distinctes (répartition des répliques sur le mode alternatif), participe à établir la simultanéité de scènes qui, dans la pièce de Shakespeare, se déroulent l'une à la suite de l'autre.

L'on retrouve le même effet de simultanéité des situations dramatiques un peu plus tard dans *Jules César*, lorsque Marc-Antoine et Octave-César s'allient pour venger la mort de César en affrontant les troupes de Brutus et de Cassius. Sur scène, les deux partis prennent place au centre du plateau, séparés l'un de l'autre par une paroi en verre. Les images en direct projetées à l'écran montrent, en les juxtaposant dans deux aires de projections distinctes, les deux clans préparant chacun de leur côté leur stratégie d'offensive. Une fois encore donc, Van Hove parvient à mettre en avant la simultanéité des deux situations dans la fable. Mais plus encore que de mettre en scène un temps synchronique, l'on s'aperçoit qu'il utilise à ce moment-là les images en direct pour travailler sur l'espace fictionnel lui-même. En effet, lorsque les images de Cassius et Brutus sont juxtaposées, ceux-ci, bien que partageant le même lieu sur le plateau, sont néanmoins éloignés l'un de l'autre. Or la juxtaposition de leur image fabrique une proximité spatiale entre les deux protagonistes, alors que celle-ci semble

se dérober sur scène. Laissant une liberté plus grande aux acteurs leur permettant de se placer en des endroits éloignés sur la scène, les images en direct et leur disposition sur l'écran semblent ainsi prendre le relais d'une proximité effective (réelle) absente des planches. À travers cet exemple, nous voyons bien le glissement s'opérer d'un travail sur le temps fictionnel (en l'occurrence la simultanéité) à un travail sur la construction spatiale dans la fiction (ici, la fabrication d'une proximité spatiale entre Brutus et Cassius) auquel le recours à la vidéo en direct participe dans les spectacles d'Ivo van Hove.

Mais avant d'aller plus loin dans l'étude de cette manipulation de l'espace par l'utilisation des images en direct, il nous faut compléter notre analyse consacrée à l'impact de celles-ci sur le temps de la fiction en évoquant la possibilité qu'elles offrent de créer cette fois-ci, non plus un temps diachronique, ni même synchronique, mais un temps *uchronique* – c'est-à-dire un temps hors du temps.

À la faveur d'un temps hors du temps : l'uchronie par la mise en image

Car Van Hove l'a bien compris : la projection en temps réel offre la possibilité de décaler de quelques secondes les images saisies en direct de la scène par rapport aux actions scéniques. Cette juxtaposition sur le plateau des images de la scène et des actions scéniques permet aux spectateurs de voir que ces images sont effectivement filmées en direct – puisqu'ils sont à même de le vérifier. Néanmoins, lorsque celles-ci apparaissent à l'écran avec un léger différé, la fiction représentée semble alors s'ouvrir sur une autre dimension temporelle. C'est du moins ce que permet de mettre en évidence ce passage d'*Opening Night* au cours duquel Myrtle affronte le fantôme de Nancy et s'y prend à trois reprises pour le tuer. Sur scène, les actrices incarnant Myrtle et Nancy se livrent à un combat physique dont les images en direct sont projetées avec un décalage de quelques secondes. L'effet d'étrangeté ne manque pas d'interpeler les spectateurs et invite inévitablement à penser cette lutte entre les deux femmes dans sa dimension symbolique. À ce moment du spectacle, en effet, Myrtle ne se bat pas contre le personnage de Nancy – morte au tout début de la fiction – mais contre son fantôme, celui qui la hante et qui lui rappelle la jeune femme qu'elle n'est déjà plus. Myrtle se bat contre ce que Nancy représente pour elle, elle lutte contre l'ascendant psychologique qu'exerce sur elle cette représentation mentale. C'est pourquoi, ce léger différé dans la projection des images en direct vient déréaliser en quelque sorte la situation et les actions de Myrtle, il les sort de la réalité, aussi brutale que puisse être leur empoignade sur le plateau. À ce moment là, l'espace de la représentation s'apparente à un espace psychique où les images

prennent l'allure de projections mentales, d'une lutte intérieure. En cela, il nous semble que Van Hove parvient à mettre en scène – grâce à ce léger différé des images – une approche de la temporalité fictionnelle qui dépasse les logiques de la diachronie et de la synchronie à la faveur de *l'uchronie*.

2.1.3. Le jeu des distances : de l'espace dans l'image à l'espace fictionnel

Comme nous l'évoquions un peu plus haut, on s'aperçoit que ce travail sur le temps fictionnel chez Van Hove, trouve son pendant sur le plan spatial. Il est en effet intéressant d'observer comment le metteur en scène puise dans les ressources que lui offrent la captation et la projection en direct de la scène pour manipuler, par la composition des images, la distance qui sépare les acteurs en scène.

Réunir deux endroits éloignés de la scène par la composition des images

Ainsi, l'on peut voir de manière récurrente dans ses spectacles qu'il parvient à créer une proximité spatiale entre les personnages et à réunir deux endroits éloignés de la scène via la projection en direct. L'une des premières scènes des *Tragédies romaines* (dans *Coriolan*) le montre bien : la mère de Coriolan, Volumnie, qui se trouve assise sur un canapé à l'arrière de la scène côté jardin et qui est placée de profil par rapport au public, discute de l'absence de Coriolan avec Virgilie, l'épouse de ce dernier qui, elle, est allongée dans un canapé à l'avant-scène et fait face au public. Sur scène, les deux actrices ne se regardent pas, et semblent même se situer dans deux lieux fictionnels distincts de par la configuration spatiale et leur éloignement sur le plateau. Néanmoins, les images en direct, montrant notamment Volumnie lorsque Virgilie prend la parole, permettent de rapprocher virtuellement les deux femmes et créent en quelque sorte une unité de lieu en dépit du fait que leur espace respectif sur le plateau soit bel et bien distinct l'un de l'autre. L'on retrouve ce même procédé un peu plus tard dans *Jules César* lors de l'affrontement qui oppose Octave-César et Antoine à Brutus et Cassius et que l'écran, en juxtaposant les images des deux clans comble la distance qui les sépare sur la scène ; de la même manière, dans *Le Projet Antonioni*, c'est par l'image que Van Hove fabrique la proximité spatiale entre Giovanni et Valentina, alors que tous deux sont situés aux deux extrémités du plateau. Leur conversation trouve alors une cohérence spatiale par l'intermédiaire de cette proximité artificielle établie par la juxtaposition de leur image respective à l'écran. Si le recours à la vidéo en direct dans ce type de situation – où les acteurs sont éloignés dans l'espace – semble tout à fait légitime pour composer cette proximité

absente sur les planches – et rappelle immanquablement la mécanique de tournage d'une fiction télévisée –, l'on peut constater que Van Hove l'utilise également lorsque les personnages sont placés les uns à côté des autres.

Amplifier la proximité des personnages déjà effective sur le plateau

Dans ce cas, les images en direct ne se substituent alors plus à un rapprochement spatial absent sur scène mais vont plutôt intensifier la relation des personnages soit en accentuant cette proximité, soit au contraire, en isolant les personnages et en fabriquant une distance symbolique entre eux. L'on trouve un exemple frappant du premier cas dans *Antoine et Cléopâtre* lorsqu'Antoine, assis sur un canapé situé à un mètre de celui où siège Cléopâtre, évoque, non sans jalousie, la sympathie qu'elle vient de témoigner au messager d'Octave-César tandis qu'elle lui assure son amour et son indéfectible soutien³⁴⁸. Les deux acteurs, bien que situés à un mètre l'un de l'autre, apparaissent à l'écran dans deux plans épaules juxtaposés – ce qui renforce l'intimité d'un tête-à-tête sur un plateau vaste et au sein duquel se trouvent d'une part les proches d'Antoine et, d'autre part, la suite de Cléopâtre.

Paradoxalement, il est intéressant de voir que lorsque des acteurs sont filmés individuellement dans une situation qu'ils partagent, que l'écran les montre donc dans un plan resserré alors que sur scène ils sont entourés de leurs partenaires, l'image a tendance à créer une distance symbolique entre eux. C'est notamment le cas dans *Coriolan* lorsque le personnage éponyme rencontre son ennemi de toujours, Aufidius, afin de s'allier à lui pour envahir Rome. Assis l'un à côté de l'autre, les acteurs sont filmés par deux caméras différentes dont les images sont juxtaposées à l'écran. Si sur scène se déroule la première rencontre pacifique entre les deux hommes, leur isolement respectif à l'écran ne manque pas de souligner leurs divergences passées et leur appartenance à deux clans qui se faisaient la guerre jusque là. De cette manière, la perspective qu'offre l'ensemble du plateau (la scène et l'écran) sur la situation permet de voir les deux protagonistes à la fois ensemble, réunis, et leur division (qui d'ailleurs mènera plus tard Coriolan au trépas). Dans le même ordre d'idée, lorsque dans *Jules César*, les personnages de Marc-Antoine, Octave-César et Lépide – c'est à dire le Triumvirat qu'ils forment après la mort de César – sont réunis à l'avant-scène, chacun assis sur un siège à côté des deux autres, l'écran, divisé en trois aires de projections, permet

³⁴⁸ SHAKESPEARE, William. *Antoine et Cléopâtre*. Paris : Garnier-Flammarion, 1965 : fin de l'Acte III, scène 8.

de voir chacun d'entre eux individuellement et par-delà le groupe qu'ils constituent sur scène. De cette disposition à l'écran ressort leur division latente, comme si en dépit du groupe, chacun avait des intérêts individuels à défendre. L'on s'aperçoit alors que l'utilisation de la vidéo en direct ici et, plus globalement, la mise en image ouvre la lecture de la représentation à des enjeux dramaturgiques sous-jacents liés en l'occurrence à trois formes de l'exercice du pouvoir représentées par les trois visages.

En faisant ainsi fluctuer la distance (entre proximité et éloignement) entre les personnages de ses pièces grâce à la composition des images en direct sur l'écran, Van Hove manipule non seulement l'espace physique et fictionnel, mais induit également une lecture singulière des situations : du tête-à-tête intime d'Antoine et Cléopâtre à la singularisation de l'individu dans le collectif dans *Jules César* ou encore dans *Coriolan*. Ces images vont ainsi venir valider une proximité pourtant déjà établie sur scène mais que les besoins de la fiction n'autorisent pas à concevoir comme telle ou, du moins, pas uniquement comme telle.

Dans *Le Projet Antonioni*, nous pouvons observer une tout autre perspective de ce jeu sur l'espace auquel participe l'usage de la vidéo en direct. En effet, ce spectacle donne lieu à un cas tout à fait singulier d'une proximité validée par l'image, notamment lorsque Sandro, qui apparaît seul à l'écran, demande à Claudia (pourtant déjà à ses côtés sur la scène), de se rapprocher de lui. Ce n'est qu'une fois qu'elle apparaît elle aussi dans le cadre de l'image, que Sandro estime qu'ils sont à côté l'un de l'autre et que la scène entre les deux personnages peut se poursuivre sur le plateau. Ainsi, en faisant entrer Claudia dans le champ de l'image, la proximité entre les deux protagonistes est établie comme si celle, pourtant bien réelle sur le plateau, n'était pas de mise et ne pouvait donc pas suffire. En d'autres termes, la proximité entre Sandro et Claudia à ce moment du spectacle n'est pas prise en charge dans la représentation par la proximité effective des deux acteurs sur le plateau mais par leur présence au sein du cadre de l'image. D'une certaine manière, c'est comme si Van Hove, en passant ici par la vidéo, indiquait que la scène ne constituait pas tant un espace de représentation (de par l'inefficience de la proximité entre les deux acteurs sur la scène) mais qu'elle était plutôt à considérer comme un lieu de fabrique des représentations, de fabrique des images – l'espace de représentation étant relégué à celui des images. Il semble alors que la mise en image dans ce passage permet non seulement de construire la représentation (dans l'image) mais également de la déconstruire en sabordant si l'on veut la fonction de représentation des actions sur scène (celles-ci apparaissant presque exclusivement comme performatives).

Il est par ailleurs intéressant d'observer que ce jeu sur l'espace auquel s'emploie Van Hove par le truchement de la vidéo se parachève dans le repoussement voire l'abolition des limites spatiales de la scène.

La dilatation de l'espace

En effet, dans les spectacles d'Ivo van Hove il est très fréquent de voir que la vidéo en direct est utilisée non seulement pour construire par l'image une proximité ou un éloignement (physique et/ou symbolique) des personnages mais également pour dilater l'espace scénique en donnant à voir une certaine transgression de ses limites. Cela se traduit soit par le fait de filmer les acteurs jusqu'aux frontières de l'espace de visibilité des spectateurs, soit en projetant des images filmées en direct à l'extérieur de la salle et de la scène et, dans ce cas, en montrant des situations complètement exclues du champs de vision des spectateurs.

Nous trouvons des exemples du premier cas dans *Antoine et Cléopâtre* lorsque Cléopâtre poursuit jusqu'aux portes de la salle le messenger venu l'informer qu'Antoine venait d'épouser Octavie³⁴⁹ ; dans *Jules César*, lorsque Marc-Antoine se déplace dans la salle, au milieu des spectateurs, pour les interpeler sur l'assassinat de César et que son image à l'écran permet de le situer au milieu des spectateurs ; mais également dans *Husbands*, lorsque la caméra située derrière les portes de gymnase en fond de scène filme les acteurs sur scène au travers des hublots ou lorsqu'ils sont placés juste derrière les portes, mais encore visibles depuis la salle ; ou encore dans *Opening Night*, lorsque les images permettent par exemple de voir Sarah Goode assise avec les spectateurs situés sur scène et observant Myrtle et les autres comédiens répéter sa pièce. L'on voit bien ici que même quand ils ne participent pas directement à l'action principale sur scène, les acteurs sont en état de jeu permanent quel que soit l'endroit où ils se trouvent. Un peu plus tard dans le spectacle, nous retrouvons la même Sarah Goode qui, vexée de ce que vient de lui dire Myrtle au cours d'une dispute, se retire dans les dernières rangées des gradins disposés sur scène – donc à l'arrière des spectateurs qui y sont placés – et fond en larmes tandis que le spectacle se poursuit sur le plateau. Il semble bien ici qu'à l'instar de l'espace de la scène qui s'élargit grâce à la vidéo en direct, l'espace de représentation voit à son tour ses limites repoussées par le fait que les acteurs sont toujours en jeu et susceptibles d'apparaître à l'écran bien qu'ils ne soient pas porteurs de l'action ou du discours principal. Par ailleurs, dans cet exemple, le personnage de

³⁴⁹ *Idem* : Acte II, scène 5.

Sarah se trouve placé à un endroit du plateau auquel une partie des spectateurs n'a plus accès visuellement sinon par l'entremise de la vidéo. S'amorce alors le deuxième cas de figure que nous évoquions à l'instant et qui permet de voir que Van Hove utilise la vidéo en direct en vue de repousser les limites de la visibilité par le fait de donner à voir ce qui échappe au champ de vision immédiat des spectateurs.

Nous avons évoqué cette particularité dans l'usage que fait le metteur en scène de la vidéo dans notre première partie consacrée à la fabrique des images. L'on s'aperçoit en effet que la mobilité des cameramen dans ses spectacles permet de filmer et de diffuser en direct des images issues d'endroits qui se trouvent hors de la scène, de la salle voire même à l'extérieur du théâtre. Dans *Opening Night*, ce sont par exemple les plans saisis dans les couloirs et les escaliers où Myrtle peine à se déplacer en raison de son état d'ébriété avancée, dans *Les Tragédies romaines*, c'est cette scène d'*Antoine et Cléopâtre* filmée à l'extérieur du théâtre et dans laquelle Enobarbus se repent d'avoir trahi Antoine suite à quoi il reviendra sur scène en courant pour s'y donner la mort. Le personnage est alors suivi d'un cameraman qui le filme et qui permet que les images de son retour aussi précipité que désespéré soient projetées en même temps à l'écran. Le même procédé – celui d'un plan séquence – était employé lors du retour de Myrtle sur le plateau dans *Opening Night*. Une continuité spatiale se dessine alors entre les deux lieux – l'extérieur du théâtre dans *Les Tragédies romaines* ou les escaliers dans *Opening Night* et le plateau – et façonne une unité spatiale qui, si elle échappe à la scène, est néanmoins assurée par les images en direct et le plan séquence. Ainsi, en donnant à voir, par la mise en image, ce qui échappe au champ de vision immédiat (sans médiation) des spectateurs, Van Hove élargit non seulement l'espace de visibilité de ces derniers, mais repousse aussi les frontières de l'espace de représentation (qui n'est plus uniquement attaché au plateau de scène) tout en maintenant une cohérence spatiale, une unité des lieux aussi disparates soient-ils.

Sur le plan de la narration, il est intéressant d'observer que ces passages du spectacle auxquels les spectateurs n'ont accès que par l'écran ne constituent plus des pivots permettant la transition d'une scène à une autre, comme on l'a vu un peu plus haut, mais prennent littéralement le relais de la narration. Lorsque Myrtle est dans les couloirs du théâtre avec Manny ou que Enobarbus crie ses remords aux passants, aucune action particulière ne se déroule sur scène et ne vient parasiter en quelque sorte leur intervention. Ce qu'il y a à voir se situe désormais (et jusqu'à leur retour sur le plateau) à l'écran. C'est également le cas dans

Cris et chuchotements, lorsqu'Agnès, entourée de ses sœurs et d'Anna, agonise sur son lit avant d'expirer quelques instants plus tard. Les images, montrant la souffrance à son paroxysme qui sont projetées sur l'écran géant abaissé à l'avant-scène, prennent également le relais de la narration avant que celle-ci soit de nouveau prise en charge par la théâtralité du plateau. Dans ces cas, en effet, l'on voit bien que la prise en charge du récit, de son avancement, est dévolue à la vidéo. Elle devient instance énonciatrice, ou foyer d'énonciation, dans la mesure où aucune action ne se déroule sur la scène ou, du moins, que la situation théâtrale (derrière l'écran ou à l'extérieur de la scène) ne parvient aux spectateurs que par l'entremise des images en direct.

Chez Van Hove, la fonction de la vidéo en direct sur le plan de la narration n'est donc pas restreinte à celle de pivot entre les scènes, mais inclut également celle de relais narratif, d'instance énonciatrice principale. Il est alors intéressant de voir que ces images peuvent également assumer cette fonction de relais dans la structure énonciative du spectacle chez Cassiers. Néanmoins, les procédés divergent et leurs conséquences sur la fabrique de la spatio-temporalité dans le spectacle apparaissent bien réelles.

2.2. Des images-relais au relais des images chez Guy Cassiers

Comme nous l'avons observé un peu plus haut dans ce chapitre, la présence des images en direct chez Cassiers n'est pas continue pendant la représentation, puisqu'elles apparaissent et disparaissent de l'écran au cours des spectacles. C'est précisément ce qui nous a permis de les associer à des moments très précis de la trame narrative et ainsi de constater qu'elles assument la fonction de vecteur d'une parole qui n'a, dans la majeure partie des cas³⁵⁰, pas de destinataire établi dans la fiction et s'apparente par conséquent à une parole déterritorialisée de l'échange (monologue intérieur). Mais parce que cette discontinuité est également présente dans les spectacles impliquant la présence d'un acteur *seul en scène*, il semble bien que les images en direct y assument, sur le plan narratif, une autre fonction que celle de mettre en avant les monologues intérieurs des personnages. En analysant les spectacles *Cœur ténébreux* et *Rouge décanté*, l'on s'aperçoit en effet que les images en direct servent ici de relais de transition dans la structure énonciative du récit et cela, de deux manières différentes : relais de

³⁵⁰ À l'exception du discours de Von Shattenwalt au début du troisième acte de *L'Homme sans qualités* et des interventions de Clarisse dans *Le mariage mystique* sur lesquels nous reviendrons d'ailleurs dans les pages qui suivent.

transition d'une voix à une autre à la faveur d'un monologue polyphonique dans *Cœur ténébreux* ; relais de transition entre différents niveaux diégétiques dans *Cœur ténébreux* et *Rouge décanté*.

2.2.1. Relais de transition dans la structure énonciative du récit

En effet, dans *Cœur ténébreux*, il est frappant de constater que la vidéo en direct est partie prenante du système énonciatif mis en place par Cassiers. Comme nous l'avons souligné dans notre deuxième partie consacrée à la fabrique filmique³⁵¹, dans ce spectacle, l'acteur se positionne différemment par rapport à la caméra disposée à jardin selon qu'il s'adresse directement et frontalement aux spectateurs (il sera alors de profil ou absent de l'image), qu'il s'adresse à la caméra (il apparaîtra à l'écran de face par rapport à la salle) ou encore selon qu'il s'adresse aux personnages virtuels apparaissant à l'écran que constitue le fond de scène (dos ou de trois-quarts profil par rapport au public). Les différents positionnements vont donc induire plusieurs types d'adresse de l'acteur à la salle (adresses médiées ou non par la vidéo) qui vont lui permettre de prendre en charge tantôt le discours de Marlow (le récit de ses souvenirs ou leur mise en acte au travers des dialogues avec les personnages virtuels), tantôt celui de Kurtz, notamment à la fin du spectacle. De façon générale, lorsque l'acteur incarne Marlow, il s'adresse frontalement aux spectateurs, une bouteille d'eau en main qui lui permettra de se désaltérer au cours du spectacle. Dans cette situation au caractère presque informel, le personnage raconte les prémices de son séjour en Afrique avant que l'ambiance gagne en gravité lorsqu'il évoque plus précisément son voyage sur le fleuve Congo et sa rencontre avec Kurtz aux confins de la jungle. Lorsque l'acteur prend en charge les propos de Kurtz, en revanche, il s'adresse à la caméra de sorte que le visage qui apparaît à l'écran, l'air plus sombre et ténébreux encore que celui de Marlow, et qui, accompagné d'une voix basse, presque sortie d'outre-tombe, renvoie l'image de Kurtz ou du moins l'évoque comme s'il était là, présent dans l'ombre et dans la voix de Marlow.

Relais des instances énonciatrices

Ces changements d'adresse (et donc de positionnement de l'acteur par rapport à la caméra) s'accompagnent en effet, sur le plan sonore, de variations vocales permettant de distinguer les différents personnages en jeu. Ainsi, la voix de l'acteur s'établit sur un registre du quotidien³⁵² lorsqu'il s'adresse directement et véritablement aux spectateurs ou qu'il entre

³⁵¹ Supra, p. 146-147.

³⁵² Registre du quotidien que vient d'ailleurs asseoir le fait que l'acteur s'hydrate régulièrement au cours de ces

en dialogue avec les personnages virtuels projetés à ses côtés, tandis que son timbre de voix gagne en gravité voire en solennité lorsqu'il s'adresse à la caméra ou tout simplement qu'il apparaît à l'écran. L'un des exemples les plus probants de cela – et qui va mettre en place cette convention théâtrale dans le spectacle – est certainement la première apparition de l'acteur (de profil et en contre-jour) dans l'image, incarnant alors Marlow qui, après avoir justement souligné le fait que Kurtz représentait avant tout pour lui une voix, le décrit en reprenant ses expressions comme s'il l'entendait encore :

« Je me sentais terriblement désappointé, comme si je m'étais éreinté à poursuivre quelque chose qui n'existait pas. Car tout ce que j'avais escompté jusqu'ici, c'était de m'entretenir avec Kurtz. Je ne le comprenais que maintenant. Je ne me l'étais jamais représenté en train de faire quelque chose, mais toujours en train de parler. Je ne me suis pas dit : « Maintenant, jamais je ne le verrai » ni « Maintenant, jamais je ne lui serrerais la main », mais : « Maintenant jamais je ne l'entendrai parler ». L'homme s'incarnait en une voix. (...) L'important, c'est qu'il était un être doué, et que de tous ses dons, celui qui sautait le plus aux yeux, c'était son talent pour la parole, ses mots, ce don de l'expression, déconcertant ou illuminant, le plus noble ou le plus méprisable, une onde de clarté palpitante ou un flot trompeur jaillissant d'un cœur ténébreux. (...) Mais je me trompais. Je l'ai entendu parler, et comment. Et j'avais raison. Une voix. Il n'était plus guère qu'une voix. Et je l'ai entendue, elle, lui, ça... la voix. (...) Oh oui, je l'ai entendu, je l'ai enfin entendu. « Ma Promise, Mon Ivoire, Mon Poste, Mon fleuve, Mon... » Tout lui appartenait. (...) Il présidait les démons de cette contrée, et je l'entends littéralement. Vous ne me comprenez pas ? (...) Comprenez-moi bien, je n'ai pas l'intention d'excuser ni même d'expliquer. J'essaie seulement de me mettre dans la peau de Monsieur Kurtz, dans l'ombre de Monsieur Kurtz. »³⁵³

Dès lors que l'acteur apparaît dans l'image – qui projette alors une ombre véritablement personnifiée –, sa voix change : teintée de son souffle, elle devient plus grave et semble se situer davantage dans la gorge donnant ainsi une profondeur singulière au propos de Marlow dont l'ombre semble dessiner les contours de Kurtz à l'écran. Les variations vocales ici n'impliquent pas tant une prise de parole de Kurtz – qui se fera néanmoins plus tard dans le spectacle – qu'une plongée du personnage (Marlow) dans le présent du souvenir en fonction de l'empreinte (en l'occurrence vocale) laissée en lui par Kurtz. Si cette plongée dans le souvenir en tant que « présent du passé » est particulièrement tangible dans la représentation, c'est précisément parce que lorsque Marlow s'adresse directement aux spectateurs, sur un ton presque « naturel », une rupture dans l'énonciation se fait et laisse entendre davantage le retour du passé dans le présent – le retour de Kurtz alors déjà mort dans le présent de Marlow.

passages où il s'adresse directement aux spectateurs.

³⁵³ *Cœur ténébreux*, tapuscrit, pp. 20-22.

Cette rupture, qui, nous le verrons, implique des changements de niveaux diégétiques dans l'œuvre, participe de la distribution de la parole. Cela est tout particulièrement frappant lorsqu'à la fin du spectacle, Marlow évoque la mort de Kurtz et que ce dernier apparaît à l'écran et prend la parole d'une voix caverneuse. Se rejoue alors entre Marlow et Kurtz leur dernière conversation avant que le second n'expire : leur dialogue s'établit sur cette alternance d'adresse en direction soit de la caméra, soit des spectateurs. L'acteur, tourné en direction de la caméra (de profil aux spectateurs) sur un plateau plongé dans l'obscurité mais dont le profil gauche est éclairé par un jet de lumière, incarne Kurtz à l'écran (le visage restituant le clair obscur de la scène) jusqu'à ce que Marlow réplique. À ce moment-là, l'image de Kurtz est mise en pause et l'acteur tourne son visage en direction du public pour donner voix à Marlow, puis, lorsque Kurtz lui répond, l'acteur s'adresse de nouveau à l'objectif et le direct reprend ses droits dans l'image.

Cela montre bien que dans ce spectacle l'usage de la vidéo en direct a une fonction distributive dans l'énonciation. Cassiers utilise le dispositif vidéo – par la multiplicité des adresses qu'il permet en direct – pour faire de cette pièce un monologue polyphonique qui invite à considérer les personnages qui y prennent la parole avant tout comme des voix. Cette polyphonie est d'autant plus appuyée que tous les personnages, y compris les personnages virtuels – dont les interventions ont quant à elles étaient préenregistrées en amont du spectacle – sont joués par l'acteur lui-même. Procédé qui donne alors à voir le personnage comme une figure allégorique de l'Homme ou de la nature humaine. À moins que ce parti pris soit aussi un moyen de représenter la modernité du roman de Conrad à l'origine du spectacle et notamment la dimension subjective qui y est mise en œuvre : le récit s'établit sur le fait que tout est perçu, évoqué, rapporté, construit voire reconstruit selon le filtre subjectif de Marlow. Car c'est également à cela que renvoie sur scène la distribution polyphonique de la parole et la figuration des personnages dans l'image à partir d'une figure unique (celle de l'acteur et, par extension, celle de Marlow) comme s'ils en dériveraient : l'idée que la scène transpose l'espace mental de Marlow à travers la restitution de ses souvenirs.

Chez Cassiers, la dimension subjective dans la fiction est en effet intimement liée à la fabrication de l'espace et du temps dans la représentation et nous pouvons voir qu'une fois encore, la vidéo en direct a une fonction éminemment importante dans cette approche.

2.2.2. La construction de la temporalité dans et de l'œuvre

Lorsque l'on s'intéresse à la fonction de la vidéo en direct dans la construction temporelle des spectacles chez Cassiers, il est intéressant d'observer que celle-ci s'établit de différentes manières selon les spectacles. Dans *Cœur ténébreux*, par exemple, outre le fait de filmer et projeter des images préfabriquées qui serviront à établir l'espace fictionnel, nous y reviendrons dans les pages qui suivent – le dispositif filmique permet au metteur en scène de diversifier les modes de représentation et, par ce biais, de représenter différentes strates temporelles qui structurent le récit.

Pivot des modes de représentation

En effet, si sur le plan narratif nous avons pu souligner le fait que Van Hove utilisait la vidéo en direct comme pivot entre deux scènes, dans *Cœur ténébreux*, Cassiers³⁵⁴, utilise quant à lui la vidéo en direct comme pivot entre les trois modes de représentation qu'identifie Hegel dans *Le Cours d'Esthétique* : un mode de représentation lyrique (expression d'une subjectivité), un mode épique (un narrateur exprime des actions) et un mode dramatique (synthèse de la subjectivité lyrique et de l'objectivité épique). Ainsi, lorsque l'acteur incarne Marlow sur le plateau et qu'il s'adresse directement à la salle, c'est sur le mode épique que le protagoniste fait le récit de ses souvenirs, qu'il raconte ce qu'il voit lors de sa remontée du fleuve, ses sensations en entrant au cœur de la jungle, les émotions qu'il a éprouvées, ses interrogations, ses doutes ou encore la panne de son bateau, puis son attaque par des indigènes. L'acteur n'apparaît pas à l'écran, il n'est pas filmé (bien que le moniteur diffusant des images abstraites de couleurs le soit, permettant ainsi la projection sur le fond de scène de formes et de teintes en mouvement).

En revanche, les échanges du protagoniste avec les personnages virtuels apparaissant à l'écran se présentent sur un mode de représentation dramatique : l'acteur joue dans le champ de la caméra de manière à apparaître dans l'image (aux côtés du personnage virtuel), d'y circuler et même d'en sortir³⁵⁵. De cette manière, les souvenirs des rencontres et des conversations entre Marlow et les personnages du Russe, de l'Administrateur ou encore du Chef comptable, prennent littéralement forme sous les yeux du spectateur. La représentation

³⁵⁴ Dans les spectacles qui composent Le « Marathon Musil », c'est à dire *L'homme sans qualités*, *Le mariage mystique* et *Le Crime*, la vidéo en direct prend parfois le relais de la narration lorsque les acteurs s'adressent à la caméra sur un plateau plongé dans la pénombre et que l'image à l'écran semble se substituer à l'action sur le plateau.

³⁵⁵ Voir la description dans notre partie précédente. Supra, p. 146-147.

du passé s'établit sur le mode du présent comme s'il s'agissait de faire entrer le spectateur dans le souvenir lui-même à l'instar de l'acteur qui, lui, entre dans l'image. C'est notamment le cas lorsque Marlow dialogue avec le Russe et que l'acteur n'est plus simplement en interaction avec l'écran (comme il pouvait l'être précédemment) mais que sa position dans le champ de la caméra permet qu'il apparaisse à côté du Russe au sein même de l'image. Il est alors intéressant d'observer qu'à ce moment du spectacle, la scène disparaît presque dans la pénombre pour ne laisser place qu'à l'image de sorte que les dialogues qui s'établissaient jusque là entre la scène et l'écran, se situent désormais dans l'image elle-même.

Cassiers joue ainsi avec les différentes configurations narratives et énonciatives que lui offre la vidéo en direct dans le spectacle. Lorsque Marlow emprunte la voie du récit, c'est qu'il est question pour lui d'exposer à l'audience des bribes de son vécu dans le présent (par l'évocation), mais dès lors que l'acteur entre en dialogue avec les personnages dans l'image, ce même vécu (donc le passé) semble se présenter dans sa pleine actualité par l'apparente mise en action de l'échange dialogué. Le mode de représentation épique apparaît comme étant étroitement lié à l'intention de présenter le passé du présent tandis que le mode dramatique est voué à exposer, sur le plateau, ce que nous pourrions appeler le « présent du passé », c'est à dire le souvenir (re)joué par ses acteurs, une sorte de *flashback*.

Enfin, lorsque l'acteur incarne Marlow mais qu'il se positionne cette fois-ci en direction de la caméra (et non face au public), que le gros plan sur son visage est projeté en direct sur le plateau et que son image démesurée semble ainsi s'adresser d'autant plus aux spectateurs qu'il adopte un regard caméra, il est intéressant de s'apercevoir que son discours se présente sur un mode de représentation lyrique. Le protagoniste semble en effet revivre ce qu'il est en train de décrire ou, du moins, ressentir de nouveau les émotions qui l'avaient traversé à l'époque avec une telle intensité que son discours, éminemment subjectif, s'en trouve densifié plus encore. L'écran renvoie l'image d'un homme en plein retour sur lui-même – l'air réflexif, il semble habiter (et être habité de nouveau par) l'instant déjà vécu – comme en proie à une image traumatique. Ce degré de conscience mis en exergue sur scène, ne passe ni par l'action dramatique, ni même par un récit épique, mais relève d'une expression éminemment subjective à laquelle est voué le mode de représentation lyrique. C'est notamment le cas lorsque Marlow évoque les têtes empalées sur les poteaux d'une clôture disparue et prend la mesure de toute l'horreur des exactions commises par Kurtz au point de s'en trouver lui-même gagné d'effroi. L'amplification du regard à la fois incrédule et terrifié de l'acteur dans

l'image non seulement transpose le trauma – comme une entrée dans les ténèbres de l'âme que l'on trouve au cœur même du récit de Conrad –, mais confère une telle gravité au discours que celui-ci semble dépasser les circonstances de la fiction et des personnages pour interroger les consciences en présence dans la salle. C'est comme si, à ce moment du spectacle, ce mode de représentation se prêtait de manière subtile à l'interpellation du public dans l'ici et maintenant. Dans la représentation de cet instant traumatique, les temps de la fiction (passé et présent) semblent en effet être furtivement suspendus au profit du présent de la représentation. L'image, parce qu'elle se fait en direct, semble alors établir un point de jonction entre la fiction et le réel, entre la fable et l'Histoire, entre la scène et la salle : un instant où c'est elle qui regarde le spectateur.

Dans *Cœur ténébreux*, l'utilisation de la vidéo en direct permet donc à Cassiers de diversifier, sur le plan narratif, les modes de représentation et d'établir une sorte de grammaire visuelle selon laquelle le personnage, en fonction de sa présence à l'écran (ou pas), transite du présent du récit au passé d'une rencontre rejouée comme telle au présent, ou encore à l'instant suspendu du trauma – que l'on retrouve d'ailleurs dans *Rouge décanté*. Ces va-et-vient entre les temporalités (instant, présent et passé) nous permettent d'identifier différents niveaux diégétiques dans la représentation. À chacun correspond un mode d'expression qui lui est propre – et qui implique le recours (ou non) à la vidéo en direct –, ainsi qu'un temps fictionnel singulier. Dans *Rouge décanté*, la vidéo en direct n'est pas employée pour mettre en avant de manière aussi appuyée que dans *Cœur ténébreux* différents modes de représentation. En revanche, elle va assumer cette même fonction de relais entre plusieurs niveaux diégétiques auxquels correspondent différentes périodes du passé du protagoniste.

Dans ce spectacle, le personnage revient sur le jour où sa mère est morte, quelques années auparavant, en précisant que ce jour-là, comme ceux qui suivirent, il s'était refusé d'aller la voir et d'assister à son incinération. Sur le plateau encore dépourvu d'images, son récit s'articule alors autour de cette journée précise : de l'angoisse qui a saisi frénétiquement son corps au moment de l'annonce du décès, à sa volonté de refouler toute émotion en arguant « ne rien *sentir* et ne rien *vouloir sentir* ». Il évoque également son désir, ce jour-là, de revoir Liza (une femme qu'il avait rencontrée dans sa jeunesse et qu'il avait revue par hasard un mois avant le décès de sa mère). C'est aussi l'occasion pour le personnage de préciser qu'il n'a qu'à peine connu sa mère, si ce n'est dans le camp de Tjideng où ils étaient détenus

pendant la seconde guerre mondiale et où elle lui avait appris à lire. Au moment où le personnage entame le récit de leur vie dans le camp – son organisation, sa hiérarchie, ses tortures psychologiques et ses supplices physiques, la mort de sa grand-mère, puis celui de sa sœur un mois plus tard, le courage mêlé à la douleur de sa mère et son indifférence à lui, enfant de 5 ans, devant l’horreur –, ainsi que ses souvenirs de jeunesse, les images en direct du personnage vont accompagner visuellement sa prise de parole. Elles vont donc aller de pair avec l’énonciation des souvenirs les plus lointains et les plus marquants, voire parfois traumatisants, de l’enfance, l’adolescence et la jeunesse du protagoniste. Leur intervention sera interrompue un peu avant la fin du spectacle, lorsque le personnage reviendra au jour des funérailles de sa mère en mentionnant alors comment, dans l’après-midi, il lui fit ses adieux à sa manière, loin d’elle, et qu’en dépit de son désir de ne rien vouloir sentir, il s’effondrait en larmes sur les pages qu’il tentait d’écrire. Le recours à la vidéo en direct est donc précis, ciblé, et permet de mettre en avant l’écart entre la prise de parole du protagoniste, au présent, et la série d’événements passés qui ont non seulement façonnés l’homme qu’il est devenu mais qui continuent encore à le hanter, au présent. L’évocation de la mort de sa mère constitue ainsi, dans son discours, l’événement déclencheur d’une réminiscence de souvenirs enfouis qu’il revisite.

Ainsi le récit du personnage se présente comme un palimpseste de souvenirs dont les couches correspondent à : (1) l’évocation du jour où la mère du personnage est morte, (2) ce qu’il a fait le jour des funérailles au lieu d’y assister, (3) les souvenirs de l’enfant admirant sa mère dans le camp de Tjideng, (4) ceux de l’adolescent trahi par sa mère lorsqu’elle l’envoie en pension à la sortie du camp, (5) les souvenirs de sa jeunesse et notamment son aventure avec Liza, (6) le moment où il écrit ces pages qui réunissent l’ensemble de ces souvenirs. L’usage de la vidéo en direct ici va permettre de donner forme à ce temps fictionnel constitué de différentes couches de temporalités, comme s’il s’agissait d’un feuilleté, donnant ainsi à voir l’histoire du protagoniste comme un palimpseste de souvenirs³⁵⁶. Notons d’ailleurs qu’à l’instar de cette stratification temporelle, la composition des images elles-mêmes obéit parfois à cette logique de superposition. Nous le voyons bien lorsque le personnage passe du souvenir de son entrée au pensionnat (qu’il vécut comme une trahison de la part de sa mère) au

³⁵⁶ Dans son article « « Swann’s way : Video and Theatre as an Intermedial Stage for the Representation of time », Sigried Merx évoque l’emploi par Guy Cassiers du même procédé dans son adaptation du roman *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust en 2005. Cf. MERX, Sigried. « Swann’s way : Video and Theatre as an Intermedial Stage for the Representation of time ». *Intermediality in Theatre and Performance*. (F. CHAPPLE et C. KATTENBELT, dir.). Amsterdam & New York : Rodopi, 2006, pp. 67-80.

souvenir du soir où sa mère est morte : sur l'image arrêtée de l'acteur apparaît en transparence celle qui continue d'être filmée en direct. La superposition des deux images semble alors rejouer d'un point de vue formel et visuel, la stratification des souvenirs qu'il raconte : dans l'image arrêtée semble se loger l'impact de la séparation – événement indélébile qui explique l'absence du personnage lors des funérailles de sa mère – tandis que le flux de l'image qui recouvre par transparence le cliché laisse entrevoir l'écoulement du temps qui, dans la fable, se compte en années.

Dans *Rouge décanté* la vidéo en direct n'a pas pour fonction d'être le pivot entre deux scènes (comme on peut le voir chez Ivo van Hove), ni même d'être le relais de différentes instances énonciatrices du récit (elle n'est pas employée pour distribuer la parole), mais elle assume en revanche le passage progressif du présent du récit aux émotions du passé revécues au présent. Comme si celles-ci remontaient à la surface et que la vidéo en direct en était le vecteur, le moyen privilégié pour le personnage d'exprimer l'insoutenable, et pour le metteur en scène, de mettre en avant dans le gros plan l'empreinte douloureuse du souvenir sur le visage de l'acteur. C'est notamment le cas lorsque le personnage évoque la mort de sa sœur et que l'acteur, à peine visible, isolé au fond du plateau à cour, s'adresse à la caméra de profil aux spectateurs. À ce moment du spectacle, il est intéressant de voir que c'est l'image démesurée de son visage projetée en fond de scène qui fait le lien avec les spectateurs, accentuant plus encore le pathos du récit. Non seulement le gros plan permet de montrer la détresse du personnage, les sanglots étouffés, mais l'éloignement de l'acteur et le détour par le médium révèlent une pudeur qui, elle, traduit l'impossibilité de dire ou, du moins, la difficulté de se livrer.

En passant par l'image en direct Guy Cassiers donne forme au souvenir en privilégiant son empreinte laissée, par-delà le temps, dans la psyché du personnage : l'émotion qu'elle a et qu'elle continue de susciter en lui. Comme dans *Cœur ténébreux*, parce qu'elle s'établit dans l'instant présent, l'image en direct transpose voire rejoue le trauma – en tant qu'image arrêtée dans la psyché – comme présence du passé dans le présent, comme instant suspendu et permanent dans le temps subjectif.

Remarquons que dans les spectacles dialogués de Cassiers, la vidéo en direct fabrique ce même type de rapport au temps fictionnel. Il n'est pas tant question d'un retour du passé dans le présent, ni même de la transposition du traumatisme, mais de la figuration du temps

suspendu propre au rêve ou à la réflexion. Nous l'avons vu, dans ces spectacles (*L'Homme sans qualités*, *Le Mariage mystique* et *Le Crime*) la vidéo en direct se prête majoritairement à des monologues intérieurs où les personnages exposent leur pensée à l'insu des autres protagonistes. Ces moments interrompent ou, du moins, ponctuent le cours des échanges dialogués de sorte qu'ils introduisent dans le temps de l'action, celui suspendu de la réflexion. Or, ce travail sur les différentes temporalités va avoir un impact déterminant sur la dimension temporelle, non plus dans l'œuvre mais, de l'œuvre en représentation, puisqu'il va permettre au metteur en scène de diversifier les rythmes dans le spectacle et de dynamiser ainsi la progression du récit d'une manière singulière.

Temporaliser la progression du récit par l'image (et le son)

En effet, l'utilisation que fait Cassiers de la vidéo dans ses spectacles est aussi intéressante car elle est discontinue au cours de la représentation – à la différence de Van Hove, chez qui, elle est le plus souvent continue du début à la fin de la pièce. Nous l'avons vu, chez Cassiers la vidéo en direct est utilisée principalement pour énoncer les monologues intérieurs des personnages dans les pièces dialoguées et, dans les pièces monologuées, pour relayer les instances énonciatrices et/ou mettre en avant différents niveaux diégétiques dans le récit. Or, cette discontinuité singularise inmanquablement le rythme des spectacles, comme un battement visuel si l'on veut, d'autant plus appuyé que les images en direct s'accompagnent systématiquement de variations sonores, et plus précisément vocales, qui influencent la dynamique du récit et la perception que les spectateurs ont des images. Certes cet aspect est pleinement du ressort de la voix des comédiens, mais nous ne pouvons écarter son association à l'usage de la vidéo en direct chez Cassiers. Comme l'observe Michel Chion :

« Si la réception du son et de l'image est simultanée et ponctuelle, on perçoit les deux comme une seule et même chose. C'est ce que j'ai appelé la *synchrèse*³⁵⁷. La synchronisation assure la liaison entre ce qu'on entend et ce que l'on voit à l'image. Ce que l'on entend structure ce que l'on voit et inversement, ce que l'on voit structure ce que l'on entend »³⁵⁸

³⁵⁷ Pour Michel Chion, la « synchrèse » désigne la : « soudure irrésistible et spontanée qui se produit entre un phénomène sonore et un phénomène visuel ponctuel lorsque ceux-ci tombent en même temps, cela indépendamment de toute logique rationnelle. ». Elle permet également « de jouer d'effets de contradiction et de décalage, effets qui, sans elle, conduiraient à une pure et simple désolidarisation de l'« audio » et du « visuel » ». CHION, Michel. *Le son. Traité d'acoulogie*. Paris : Nathan Université, coll. Cinéma et image, 1998, p. 55.

³⁵⁸ Michel Chion, « Les relations entre le son et l'image », conférence donnée le 18 février 2009, Bibliothèque Nationale du Québec, Montréal.

Lorsque dans *Le Crime*, par exemple, l'acteur prend en charge le discours de Moosbrugger, sa voix devient plus caverneuse que lorsqu'il s'adresse, en tant que Musil, à sa partenaire sur le plateau. Au même titre que l'étrange visage du personnage est composé en temps réel grâce au logiciel de *morphing*³⁵⁹, la voix de Moosbrugger est à son tour travaillée en temps réel pour lui donner une profondeur particulièrement inquiétante, comme si elle était sortie d'outre-tombe. Le contraste est à tel point frappant entre les différentes tonalités de discours selon qu'il s'agit de Moosbrugger ou de Musil (tous deux incarnés par le même acteur) que « l'image » qui apparaît alors tant sur le plan visuel que sur le plan sonore confère au personnage de Moosbrugger cette *inquiétante étrangeté* qui le rend à la fois proche et lointain, humain et inhumain ou, pour le dire autrement, qui l'humanise et le déshumanise dans le même mouvement. Ainsi chez Cassiers, les variations de tons, les nuances de timbres et les changements de rythmes dans l'énonciation du discours par les acteurs lorsqu'ils sont filmés, permettent d'appuyer le décalage entre les moments du spectacle, selon qu'ils font ou non l'objet d'une captation et d'une projection vidéo simultanée.

Si ces variations vont travailler en faveur du registre de l'intime, de la confiance, elles vont par ailleurs permettre de créer, à l'échelle cette fois-ci du spectacle, une sorte de pulsation sonore et visuelle qui, le plus souvent, va occasionner un ralentissement dans le déroulement de l'action dramatique. Comme l'explique Michel Chion dans son ouvrage *L'audio-vision*³⁶⁰, le son est à même de « temporaliser les images » de différentes manières selon leur nature respective (nature des sons et nature des images). Il façonnera ainsi lui-même la temporalité des images fixes, ou s'associera à la temporalité des images comportant « une animation temporelle propre » pour la renforcer ou la nuancer :

« Premier cas, l'image n'a par elle-même aucune animation temporelle ni vectorisation. C'est le cas d'une image fixe, ou dont le mouvement n'est qu'une fluctuation globale ne laissant attendre aucune résolution : par exemple un miroitement dans l'eau. Dans ce cas, le son est susceptible d'entraîner cette image dans une temporalité qu'il introduit de toutes pièces.

Deuxième cas, l'image comporte une animation temporelle propre (déplacement de personnages ou d'objets, mouvements de fumées, de lumières, variation de cadre). La temporalité du son se combine alors avec celle déjà existante de l'image : soit pour aller dans le même sens, soit pour la contrarier légèrement (...)

³⁵⁹ Supra, p. 211. Voir aussi la présentation du logiciel en annexe 2.

³⁶⁰ CHION, Michel. *L'Audio-vision – Son et image au cinéma*. Paris : Nathan Université, coll. Cinéma et Image, 1990. Voir notamment chapitre 1, point 6 « Influence du son sur la perception du temps dans l'image », pp. 16-24.

La temporalisation dépend aussi du type de sons. Selon sa densité, sa texture interne, son aspect et son déroulement, un son peut animer temporellement plus ou moins une image, à un rythme plus ou moins haletant et serré. (...) »³⁶¹

En d'autres termes, le son permet de modifier notre perception des rythmes visuels dans la mesure où « la densité », « la texture interne », « l'aspect » et le « déroulement » du flux sonore façonnent la temporalité en jeu dans les images (rythmes, vitesse). Bien que cette remarque de Michel Chion s'applique principalement aux productions filmiques (cinéma et télévision)³⁶² et concerne donc la lecture des images et de leur temporalité à partir de la dimension sonore qui les accompagne, il semble bien que l'on puisse aussi s'appuyer dessus pour envisager le travail rythmique que fait Cassiers dans la représentation, en conjuguant images en direct et spécificités vocales.

En effet, si l'on en juge par la dynamique mise en place dans le deuxième acte de *L'Homme sans qualités*, l'on s'aperçoit aisément que la fonction de la vidéo en direct dans la narration va de pair avec la dimension sonore qui accompagne les images voire les caractérise. Lorsqu'interviennent les images en direct des acteurs à ce moment du spectacle, chacun d'entre eux emploie le ton de la confidentialité dans sa prise de parole. Le timbre de voix des acteurs varie selon qu'ils sont en dialogue avec leurs partenaires sur scène (c'est le cas de Diotima et d'Ulrich) ou selon qu'ils monologuent sous l'œil d'une caméra (les autres personnages ainsi que Diotima par moments). L'alternance des passages filmés et projetés à l'écran avec les bribes de conversation entre Diotima et Ulrich à l'avant-scène, rythme la représentation et dynamise en quelque sorte sa progression en jouant du décalage entre les différents registres qu'ils établissent. Si les acteurs, qui sont filmés dans une quasi obscurité, adoptent un timbre de voix intimiste et un rythme ralenti, Ulrich et Diotima, quant à eux, dialoguent sous les feux de la rampe, avec un débit relativement rapide et leur voix n'a plus rien d'intimiste (quand bien même ils partagent des confidences plus ou moins intimes). La

³⁶¹ *Idem*, p. 16-17.

³⁶² « AUDIO-VISION (A-V, 1990) Désigne le type de perception propre au cinéma et à la télévision, mais souvent aussi vécu *in situ*, dans lequel l'image est le foyer conscient de l'attention, mais où le son apporte à tout moment une série d'effets, de sensations, de significations qui souvent, par un phénomène de projection dit valeur ajoutée (...) sont portés au compte de l'image et semblent se dégager naturellement de celle-ci. On peut également parler d'audio-vision - c'est-à-dire d'influence de la vision par l'écoute - dans la réalité quotidienne. Si la projection de l'entendu sur le vu est, dans le cas du cinéma et de la télévision, beaucoup plus frappante et systématique que celle, réelle, du vu sur l'entendu, c'est à cause de la présence visible, investie en tant que scène, d'un cadre visible du visible qui est l'écran, préexistant à l'apparition de l'image et survivant à son extinction. Le haut-parleur, à supposer même qu'il soit visible, n'est pas plus le cadre audible de l'audible, que l'objectif du projecteur n'est celui de l'image. A fortiori plusieurs haut-parleurs, quand ceux-ci émettent des sons qui fusionnent. ». CHION, Michel. *100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore*. Octobre 2012 : <http://www.michelchion.com/glossaire/michel-chion-glossaire.pdf>. Page consultée le 1^{er} avril 2013.

structure narrative du deuxième acte de *L'Homme sans qualités* va ainsi reposer sur cette alternance des timbres sonores, des rythmes dans le débit de parole, et des registres vocaux qui va de pair avec l'alternance, sur le plan visuel, des gros plans filmés et projetés en direct et de la vue d'un plateau nu (du moins sans projection) à l'avant duquel deux personnages dialoguent en pleine lumière.

De la même manière, dans *Le Mariage mystique*, Clarisse, en adressant ses lettres à Ulrich, va adopter une voix chaude, suave voire sensuelle pour en énoncer le contenu face à la caméra. Ses interventions marqueront ainsi un décalage par rapport aux échanges dialogués d'Ulrich et Agathe, ralentissant quelque peu le rythme du spectacle. Les interventions de la comédienne, Katelijne Damen, se présentent comme des temps en suspens dans la progression du récit – le ralentissement dans le débit de parole semblant dilater le temps au même titre d'ailleurs que l'image démesurée des mains ou du visage de l'actrice en ces moments semble dilater l'espace. Car en effet, chez Cassiers, l'un des aspects majeurs de cette relation entre le son et l'image est la conjugaison systématique du gros plan visuel et du gros plan sonore, permettant de faire entendre le moindre filet de voix ou la plus discrète respiration au point de créer, par cette association visuelle et sonore, un effet de proximité, d'intimité voire de confidentialité entre la scène et la salle. Le timbre de voix des acteurs se prête alors au murmure, laissant ainsi entendre dans leurs paroles ce qui se joue dans la pensée des personnages qu'ils incarnent. Leurs monologues intérieurs s'offrent au public sur le ton de la confiance et, par cette association singulière de l'image et de la voix, Cassiers va figurer l'ouverture de cet espace mental sur l'extérieur au point de façonner la scène à l'image de l'espace intérieur des protagonistes. C'est du moins ce que nous pouvons allègrement observer dans *Cœur ténébreux* et *Rouge décanté* où les images en direct ne vont pas seulement servir à la construction temporelle de la fiction, mais où elles vont véritablement fabriquer l'espace de représentation à la lumière du Sujet qui prend la parole.

2.2.3. L'établissement de l'espace fictionnel par l'image

Dans notre partie précédente nous évoquions ce passage de *Rouge décanté*, dans lequel le personnage évoque son souvenir d'une *garden party* au cours de laquelle il ressent exploser quelque chose d'indicible en lui qu'il avait jusque là refoulé³⁶³. Pendant son récit, apparaît en fond de scène l'image en direct de son visage qui devient progressivement un tableau abstrait

³⁶³ Supra, p. 207.

fait de formes colorées et en mouvements. Nous soulignons alors le fait que cette transformation dans l'image laissait entrevoir non seulement la dissolution du sujet (le visage de l'acteur disparaissant) – une dissolution qui parcourt par ailleurs l'ensemble du spectacle –, mais aussi le ressenti du personnage lors de cette soirée. En effet, l'effusion de couleurs au sein de l'image venant faire écho à cette explosion intérieure dont parle le personnage, transpose à l'écran ce qui s'est joué dans le for intérieur du protagoniste au cours de cette fête entre amis. En donnant ainsi une forme visuelle (non figurative) à l'émotion éprouvée par le personnage au moment des faits, Cassiers met en avant ce qui traverse de manière souterraine le récit et parvient à créer un espace narratif à la lumière des sensations ou, ici, des émotions, éprouvées par le personnage.

De la même manière d'ailleurs, les arrêts sur image qui interviennent au cours du spectacle, ne manquent pas d'évoquer l'empreinte du traumatisme dans la psyché du personnage. Comme si l'écran venait précisément métaphoriser cette psyché et que l'instant arrêté de l'image jouait, pour sa part, l'impact de l'événement traumatisant. Nous l'évoquons un peu plus haut, ceci est particulièrement frappant lorsque le protagoniste évoque son passage par un pensionnat à son retour des camps et la séparation d'avec sa mère – celle-ci ayant décidé de l'y inscrire. En même temps que le personnage décrit cette séparation comme la scène originelle de leur rupture affective, son image se fige sur l'écran en fond de scène comme pour marquer l'indélébilité de l'événement dans son histoire personnelle. Le personnage dira lui-même combien cette séparation a été déterminante dans le devenir de leur relation :

« Quand elle m'amène au pensionnat, ma mère porte une espèce de sombrero gris avec une voilette, qui est restée tout le temps retroussée sur le bord, mais tombe devant son visage quand elle se penche vers moi pour me donner un baiser d'adieu sur la bouche – cet «événement» préfigure ce que sera le reste de ma vie : nous nous embrassons à travers un grillage en toile d'araignée » avant de rajouter, un peu plus tard « Pour moi, ma mère était déjà morte à ce moment-là ; au fond, à partir de ce moment-là, je n'ai plus jamais pensé intensément à elle. (...) Toutes ces séparations nous ont conduits, ma mère et moi, à nous couper définitivement l'un de l'autre, et j'ai appris à vivre avec ce grillage qui me sépare d'elle, et qui me sépare des autres. »³⁶⁴

Ainsi, dans *Rouge décanté*, Cassiers exploite la rémanence déterminante des instants traumatiques pour façonner l'espace visuel à l'image d'un espace intérieur. Il affirme

³⁶⁴ *Rouge décanté*, tapuscrit, p. 9.

d'ailleurs lui-même dans le programme du spectacle son intention de faire de la scène un espace de projections mentales :

« Dans *Rouge décanté* je modèle le monde intérieur d'un écrivain tourmenté, traumatisé par son expérience dans un camp d'internement japonais où, enfant, il a été emprisonné avec sa mère. (...) Je n'ai pas l'intention de mettre en scène l'écrivain à sa table de travail. Nous sommes à la recherche d'une autre métaphore. Le décor consiste en une chambre obscure, baignant dans une lumière rouge, où sont projetées des images du passé. Les images émergent donc de l'obscurité, de la non-clarté. »³⁶⁵

Dans *Cœur ténébreux*, le metteur en scène procède un peu de la même manière à ceci près que l'espace intérieur de Marlow se dévoile au travers d'un espace de représentation façonné par la subjectivité du personnage. Pour le dire autrement, Cassiers exploite le souvenir des sensations que la jungle a laissées en Marlow pour créer, par les images projetées, l'espace fictionnel : un espace qui ne transpose pas à proprement parler les paysages décrits par le protagoniste, mais qui émerge de son rapport sensoriel à la jungle. Afin de créer ce « décor » qui échappe à toute représentation réaliste, Cassiers va passer par l'abstraction du réel dans l'image. En effet, si dans ce spectacle, une grande partie des images en direct implique la présence de l'acteur dans le cadre de l'écran, bon nombre d'entre elles sont également utilisées pour projeter sur le fond de scène des images qui vont fabriquer l'espace de narration. Rappelons que le dispositif implique qu'une caméra située à jardin filme la scène de manière à pouvoir capter les images qui sont diffusées sur un moniteur placé à cour. Or, au début du spectacle, lorsque le personnage de Marlow évoque son voyage sur le fleuve Congo et sa découverte progressive de la jungle, le fond de scène est habillé par des projections d'images composées de formes et de couleurs en mouvement. Ces images abstraites sont en fait préalablement diffusées sur le moniteur et filmées par la caméra de manière à être restituées en direct sur les panneaux qui constituent le fond de scène³⁶⁶. Ce qui est alors intéressant d'observer c'est qu'en procédant ainsi, Cassiers n'illustre pas de manière réaliste la jungle que décrit Marlow, mais il se concentre sur l'atmosphère et la dimension sensorielle qui pétrit le discours du personnage et que ce dernier voudrait d'ailleurs pouvoir transmettre :

³⁶⁵ Guy Cassiers, programme du spectacle *Rouge décanté*.

³⁶⁶ Cela permettra notamment à Cassiers d'intégrer un peu plus tard l'image de l'acteur filmé en contre jour dans celle de ces « décors » qui apparaît sur le moniteur de manière à restituer une image composite sur le fond de scène dans laquelle l'ombre de l'acteur semble être véritablement personnifiée. Cf. Supra, p. 184.

« Le vapeur gît sur la berge comme le cadavre de quelque gros animal fluvial. L'odeur de la vase me monte aux narines. L'immobilité altière de la forêt originelle s'étend devant moi. Ici et là, des points miroitants dans l'eau noire du marigot. Tout est en attente, muet. (...) Voyez-vous l'histoire ? Je me fais l'effet de vouloir raconter un rêve. Vaine entreprise. Aucun récit de rêve ne peut communiquer la sensation du rêve, cette mixture d'absurdité, de surprise et d'ahurissement, cette impression d'être prisonnier de l'in vraisemblable qui est l'essence même du rêve. Non, c'est impossible... Il est impossible de faire partager la sensation de vécu de n'importe quelle période de son existence, ce qui en fait la vérité. C'est tout bonnement impossible. On vit comme on rêve, seul. »³⁶⁷

Or c'est précisément à cette « impossibilité de faire partager la sensation de vécu » que Cassiers semble vouloir se confronter. Pour concevoir l'espace, le metteur en scène va donc avoir recours à des images composées de couleurs sombres, de formes mouvantes souvent indéterminées, projetant parfois une sorte de suintement sur les panneaux en bois (surfaces de projection) d'où se dégage un effet de moiteur – voire une impression de putridité latente que l'espace sonore va venir appuyer par le son d'un ruissellement. L'abstraction en jeu dans ces images – qui, si elles ont été préfabriquées en amont du spectacle, parviennent néanmoins aux spectateurs par l'intermédiaire du dispositif de vidéo en direct –, permet deux choses. Non seulement elle poétise la représentation en évitant l'écueil d'une figuration mimétique de cette jungle décrite par le personnage mais, plus intéressant encore, elle tend à transposer sur scène ce qui se joue à l'intérieur même du discours et qui, en l'occurrence ici, repose sur le souvenir des sensations éprouvées par le personnage au moment où il entame sa remontée du fleuve Congo. En d'autres termes, l'espace fictionnel que Cassiers choisit de transposer sur scène n'est pas tel qu'il apparaît dans le récit, au travers des descriptions relativement précises qu'en fait le personnage, mais tel qu'il est éprouvé par ce dernier : une bonne partie du discours de Marlow a trait à ce qu'il ressent quand il pénètre dans la jungle ou qu'il y fait des rencontres. C'est à cette couche du texte que Cassiers vraisemblablement s'attache et à son service qu'il utilise la vidéo en direct. La conséquence de ce parti-pris c'est que, dans la mise en scène, l'espace narratif de *Cœur ténébreux* s'apparente à une atmosphère étrange, inquiétante et inconfortable, mais surtout susceptible d'être à son tour éprouvée par les spectateurs. Tout comme le rapport de Marlow à la jungle, cet espace de la fiction, se fait sous l'égide des sensations que le personnage a retenu de son périple (les odeurs, les bruits, la noirceur, etc.), et Cassiers fabrique l'espace narratif sur le même modèle : c'est à dire de manière à restituer ces sensations aux spectateurs autrement qu'en les illustrant de manière

³⁶⁷ *Cœur ténébreux*, tapuscrit, p. 13.

réaliste. L'espace devient en quelque sorte une sensation (celle de l'inconfort) qui puise ses racines au cœur même du récit.

A travers cette analyse des fonctions de la vidéo en direct sur le plan narratif chez Cassiers, nous remarquons que leur enjeu commun est de révéler l'en-deçà du récit sans jamais l'illustrer. C'est un peu comme si le metteur en scène cherchait à établir, par l'entremise de la vidéo, un discours visuel qui s'établit sur des principes formels liés au texte (monologues, etc.) et donne ainsi à lire entre les lignes, à entendre l'envers des mots, des silences ou des non-dits. Le travail qu'il fait sur et avec l'image a cette capacité de faire émerger ce qui se trame dans le récit des personnages au-delà des descriptions faites. En effet, à l'instar d'un archéologue qui fouille le sol, Cassiers semble creuser le texte pour en tirer les éléments constitutifs d'une dramaturgie visuelle qui accompagne la mise en récit. Ces images en direct qui apparaissent progressivement au cours des spectacles et dont la présence n'est pas continue au fil de la représentation, émergent d'ailleurs lentement depuis l'obscurité comme une lueur qui, petit à petit, gagne l'écran avant de se diffuser sur le plateau pour enfin disparaître presque imperceptiblement. Or, l'évanescence de ces images – le fait qu'elles apparaissent et disparaissent le plus souvent dans un effet de flou – pendant que les personnages prennent la parole, et l'aspect vaporeux qui les caractérise permettent au discours visuel de se mettre en place tout en véhiculant l'idée que lui-même émerge des profondeurs du récit des personnages.

Par ailleurs, la stratification visuelle qui laisse voir la scène en même temps que l'image (celles-ci étant superposées dans le champ visuel du spectateur) invite à associer ces deux discours (par l'image et par le verbe) comme les deux faces d'une médaille. Il semble bien que, se mettant mutuellement en relief, ils ne peuvent se passer l'un de l'autre. Pour autant, c'est précisément parce que chacun d'entre eux prend en charge le récit d'une manière différente – qu'ils le donnent à percevoir non seulement différemment mais qu'ils en transposent aussi des aspects distincts –, qu'un rapport dialogique entre la scène et l'image peut s'établir. Et Cassiers l'a bien compris, puisque c'est sur cette dualité qui émerge de la représentation de la scène dans l'image, sur cet écart possible – ce que Derrida appelle la *différance* – entre le réel et son image en direct, que vont reposer les suggestions de lecture de et dans l'œuvre. Ainsi, lorsque le metteur en scène fait intervenir des jeux de regard entre l'acteur sur scène et un personnage à l'écran (notamment dans *Cœur ténébreux* et dans

L'Homme sans qualités), sans que cela ne soit énoncé dans le texte, il laisse entrevoir une lecture possible de ce qui se joue sous les paroles des personnages et qui fait l'en deçà de son discours. C'est sur cette dimension dramaturgique que nous nous concentrerons dans notre prochain chapitre en étudiant notamment comment, grâce à la vidéo en direct, Cassiers parvient à développer une dramaturgie de l'incommunicabilité. Cette stratification visuelle qui caractérise l'espace de visibilité chez Cassiers fera également l'objet d'un chapitre ultérieur dans lequel nous observerons comment elle induit un certain type de perception.

Mais notons auparavant que chez Ivo van Hove, la fonction de la vidéo en direct s'étend non seulement de la construction narrative (en tant que pivot dans le récit et relais de narration) à l'élaboration d'un système spatio-temporel complexe où temps diachronique, synchronique voire uchronique peuvent être représentés ; au même titre, d'ailleurs, que peut être mise en place une véritable dialectique des espaces qui conjugue intérieur et extérieur de la scène de manière à faire entrer le dehors au dedans. Mais nous pouvons également observer que si le metteur en scène donne à voir les actions scéniques à l'intérieur et à l'extérieur de la scène, il ne s'en tient pas pour autant là. En effet, Van Hove utilise la vidéo en direct pour montrer ce qui se déroule sur le plateau, certes, mais pour cela il privilégie souvent un point de vue interne à la scène, c'est-à-dire issu de l'intérieur du plateau, au cœur des actions et au contact des acteurs. Ainsi, la perspective offerte aux spectateurs est double : elle jumelle ce point de vue de l'intérieur à un point de vue d'ensemble, laissant percevoir la scène et les écrans dans leur globalité. Les spectateurs sont virtuellement (quoique pas toujours – nous y reviendrons dans les pages qui suivent) au dedans, c'est à dire au cœur de l'action, et au dehors, en observateur quasi omniscient (étant témoin de ce qui se déroule dans le champ de l'image et dans son hors-champ). Ainsi, cette dialectique des espaces du dedans et du dehors que le metteur en scène instaure, se double d'une dialectique des points de vue sur les actions, à la fois perçues depuis l'intérieur de la scène et depuis l'extérieur (c'est-à-dire depuis la salle). Cela a deux incidences majeures dans la représentation théâtrale dont l'une répond à une fonction dramaturgique et l'autre à une fonction proxémique.

D'un point de vue dramaturgique, cette double dialectique (des espaces du dedans et du dehors et des points de vue – depuis l'intérieur et depuis l'extérieur du plateau) fait inmanquablement écho à la question de la subjectivité et de sa représentation sur scène. Question qui s'avère être transversale dans l'œuvre de Van Hove et qui se déploie au travers d'une dramaturgie du délitement où, nous le verrons dans les pages qui suivent, l'enjeu

d'ouvrir l'espace du regard au-delà des faux-semblants (en déconstruisant les apparences) prend tout son sens. Par ailleurs, d'un point de vue proxémique, cette double perspective sur la représentation ne manque pas d'initier un effet d'étrangeté qui réactualise la notion de distanciation brechtienne dans le rapport des spectateurs au spectacle. Ces derniers, accédant simultanément au dedans et au dehors de la scène, sont en mesure de procéder à un va et vient dans la fiction qui leur permet de porter un regard bien plus critique sur ce qui se déroule sous leurs yeux que s'ils étaient soit complètement absorbés, soit tenus à distance en permanence. Or, cette position des spectateurs dans et par rapport au spectacle – position que favorise le recours à la vidéo en direct – fait l'objet chez Van Hove d'une attention toute particulière au point qu'elle semble s'inscrire dans une véritable *mise en scène du regard*.

CHAPITRE 6

LA FONCTION DRAMATURGIQUE

Si chaque spectacle, chaque fiction mise en scène, s'élabore sur une dramaturgie qui lui est propre – et dont la singularité résulte autant du texte de base que de la sensibilité et des champs d'intérêt du metteur en scène et de son dramaturge –, il est intéressant de constater dans les démarches d'Ivo van Hove et de Guy Cassiers, que le recours à la vidéo en direct est le plus souvent lié à l'expression d'une subjectivité (celle d'un ou de plusieurs personnages). Comme si ces images filmées sur le vif – sorte de Pandore des temps modernes – leur permettaient d'ouvrir l'antre des consciences individuelles et de lever ainsi le voile sur les non-dits, les souvenirs, les traumatismes, ou encore les apparences et faux-semblants en vue de donner à voir les dessous du réel, l'envers des discours, la face cachée des Hommes. De cette manière, il semble bien que les usages de la vidéo en direct dans leurs spectacles respectifs participent de ces formes théâtrales que Jean-Pierre Sarrazac identifie, en s'appuyant sur l'analyse de formes textuelles, sous les termes de « théâtres intimes »³⁶⁸. Dans les pages qui suivent, nous souhaitons poursuivre cette réflexion en nous appuyant non pas sur les textes dramatiques, mais sur les formes scéniques que proposent les deux metteurs en scène de notre corpus et en analysant tout particulièrement le rôle que joue cet instrument qu'est la vidéo en direct dans le développement *par* le plateau d'un théâtre de l'intime³⁶⁹.

Instrument de vérité, si l'on veut, l'image en direct, chez Cassiers comme chez Van Hove, s'établit non seulement à partir de la scène mais sa fonction se construit aussi avec elle. Pour le dire autrement, le discours (visuel) que la vidéo en direct engage ne peut se passer de son contrepoint scénique dans la mesure où le sens du spectacle s'élabore au travers de leur dialogue, à partir de la relation que la scène et les images en direct bâtissent ensemble.

Pour autant, en dépit de ces points de convergences, l'on s'aperçoit qu'une fois encore, le mode opératoire de ces images en direct se distingue nettement d'un metteur en scène à l'autre. Si celles-ci permettent de restituer une démarche introspective, « autoscopique » dirait Sarrazac, des personnages chez Cassiers, comme s'il s'agissait d'une entrée en soi, chez Van Hove, en revanche, elles permettent l'expression du Sujet (des personnages) selon une logique d'« extrospection », c'est-à-dire de manifestations extérieures, corporelles, épidermiques qui permettent d'approcher l'intériorité du Sujet, du moins sa complexité. La place du corps non

³⁶⁸ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Op. cit.*

³⁶⁹ Et ce, aussi paradoxal que cela puisse sembler compte tenu des jauges des théâtres dans lesquels les spectacles d'Ivo van Hove et de Guy Cassiers sont présentés – de grandes salles ne permettant pas *a priori* l'instauration d'un rapport intimiste entre les acteurs et les spectateurs comme sont à même de le produire des théâtres dont la jauge est réduite.

seulement dans la fabrique des images en direct mais également dans sa représentation sur scène et à l'écran chez Van Hove – et tout particulièrement dans *Cris et chuchotements* et *Husbands* – montre bien comment la subjectivité en jeu dans le spectacle ne relève pas seulement de l'observation du sujet mais aussi de son expression, de sa révélation. À l'inverse, chez Cassiers – et notamment dans *Rouge décanté* et *Cœur ténébreux* –, cette subjectivité s'établit dans le verbe, dans l'expression non plus des corps – du moins pas seulement – mais d'une pensée restituée sous l'œil de caméras braquées sur l'acteur/personnage, comme des microscopes rivés sur la psyché. Le Sujet semble ici être mis sous observation par le truchement des caméras au point que les images projetées sur le plateau invitent à penser l'espace scénique comme un espace mental.

1. Du « Je » des images aux théâtres du « Je »

1.1. Entre observation du Sujet et expression de la subjectivité : le corps au cœur de l'image dans *Husbands* et *Cris et chuchotements*

Chez Ivo van Hove, la dialectique des points de vue (depuis l'intérieur du plateau et depuis la salle) que nous avons pu souligner dans notre chapitre précédent et qui offre simultanément une double perspective sur la représentation, trouve certainement son point culminant dans le spectacle *Husbands* où la grande majorité des images diffusées en direct sur scène sont captées par les acteurs eux-mêmes. Au fil des spectacles du metteur en scène, l'on peut voir des personnages mis en quelque sorte « sous observation » par le biais des caméras, et donnant ainsi à voir de l'extérieur un Sujet en proie aux aléas de son destin. C'est par exemple le cas dans *Les Tragédies romaines*, lorsque Coriolan va chez son ennemi, Aufidius, afin de lui proposer un pacte et que les images en gros plan de l'acteur, tête baissée, traduisent non seulement la dissimulation du personnage (dans la pièce de Shakespeare, Coriolan se présente chez Aufidius au péril de sa vie, la tête recouverte d'une capuche pour ne pas être reconnu) mais aussi son désarroi. C'est également le cas lorsque, dans *Jules César*, Brutus ou encore son épouse, Portia, s'adressent à Lucius (qui n'est pas représenté dans la version de Van Hove et s'apparente davantage à un esprit que l'on invoque) comme s'ils ne s'adressaient qu'à eux-mêmes et que les images en direct viennent non seulement souligner les tourments et préoccupations dans leur soliloque respectif, mais mettent d'autant plus en lumière ce face à face avec leur propre conscience. Bien que nous retrouvions ce type de plan dans les autres

spectacles de Van Hove, y compris dans *Husbands*, dans ce dernier spectacle, néanmoins, le recours aux images en direct permet un glissement de l'observation d'une subjectivité à sa pleine expression. Dans les pages qui suivent, nous allons voir comment ce glissement s'amorce déjà quelques années plus tôt, dans la mise en scène de *Cris et chuchotements*, et comment la place du corps (au travers de la mise en scène et de la mise en image) tient, dans ces deux spectacles, un rôle fondamental.

1.1.1. Des corps-caméras de *Husbands* au journal vidéo de *Cris et chuchotements*

En abordant la mobilité des caméras chez Ivo van Hove³⁷⁰, nous avons pu souligner que celui-ci développe dans *Husbands* une approche tout à fait originale de la vidéo en direct au théâtre en privilégiant l'utilisation de caméra subjective comme mode de captation des images en direct. Rappelons qu'ici, il n'y a pas de cameraman pour filmer depuis la périphérie du plateau ou en son sein, aux côtés des acteurs, comme on peut le voir dans les spectacles précédents du metteur en scène. Ce sont, au contraire, les acteurs eux-mêmes qui, munis d'une caméra miniature placée sur l'une de leurs tempes, au niveau donc de leurs yeux, filment leurs partenaires et, plus globalement, la scène. Ils sont donc aussi cameramen, et c'est par la position de leur tête et dans la direction de leur regard que les images sont saisies puis retransmises immédiatement sur deux écrans : l'un placé à l'aplomb du proscénium, l'autre situé côté cour. Van Hove pousse donc la prise de vue plus loin que dans ses mises en scène précédentes puisque la majorité des plans se fait ici en « caméra subjective », permettant que les images filmées donnent à voir ce que les acteurs regardent et, par extension, ce que voient les personnages. Ainsi durant toute la première partie du spectacle – jusqu'à ce qu'Archie, Gus et Harry se trouvent en Angleterre –, les images filmées proviennent toujours des trois amis. Ce n'est qu'à partir du moment où interviennent les trois femmes qu'ils rencontrent et invitent à l'hôtel (Sung Lee, Mary et Jane) que les images diffusées en direct montrent d'autres points de vue que les leurs, en l'occurrence leurs points de vue à elles par le truchement de la caméra de Halina Reijn qui les interprète toutes trois.

Sans se contenter de proposer un point de vue interne à la scène, l'utilisation de la caméra subjective participe donc, dans ce spectacle, d'une dramaturgie visuelle qui met en

³⁷⁰ Supra, p. 132 et suivantes.

avant le corps et la présence scénique des acteurs, en tant qu'ils sont sujets non seulement du contenu des images mais surtout sujet de leur fabrique.

Or nous pouvons observer que cette approche de la subjectivité par le biais de la vidéo en direct, Ivo van Hove l'amorce déjà quelques années auparavant lorsqu'il met en scène *Cris et chuchotements*, à ceci près que la radicalité du mode de captation (en caméra subjective) est moins affirmée que dans *Husbands*. Toutefois, la majorité des images filmées et diffusées en direct dans cette adaptation scénique du scénario de Bergman, sont également saisies depuis l'intérieur du plateau, par l'actrice incarnant Agnès, Kris Nietvelt, grâce au caméscope qu'elle tient en main ou qu'elle dispose sur un trépied. Ainsi, au cours de la représentation, le personnage se filme – jusque dans son sommeil –, et s'adresse à la caméra constituant alors le réceptacle de ses pensées et réflexions et faisant ainsi office de journal intime. Nous l'avons évoqué, Ivo van Hove intègre la présence de la vidéo à la fiction en faisant du personnage non plus une artiste-peintre comme chez Bergman, mais une plasticienne³⁷¹. Agnès tient donc un journal vidéo au travers duquel elle s'exprime jusqu'à son dernier souffle : à la fois outil d'une construction identitaire et outil d'une œuvre d'art en action. L'investissement d'Agnès dans la création artistique constitue le dernier bastion de sa lutte contre la maladie et contre la mort. Le spectacle se terminera d'ailleurs sur cette phrase d'Agnès : « Pourtant, je continue à filmer, à peindre. Je pensais que l'art me mettait en contact avec le monde autour de moi, j'abandonnais ma solitude. J'ai compris que j'avais tort. Mon « art » n'est qu'une protestation désespérée contre la mort. »³⁷². La subjectivité en jeu et son lien à l'utilisation de la vidéo en direct dans ce spectacle sont ainsi d'emblée explicites : elle passe par l'expression artistique d'Agnès qui conjugue à la fois son vécu, ses expériences et souvenirs délivrés dans son journal, à la création d'une œuvre vidéographique dont elle est le sujet à double titre : sujet d'observation et sujet dans la manipulation du dispositif (caméra en main).

Outre le rapport immédiat entre les acteurs et la caméra dans ces deux spectacles, qui participe inévitablement de l'expression d'une subjectivité dans la fabrique des images, il est intéressant de rappeler la présence d'autres caméras qui viennent filmer les acteurs certes, toujours en direct, mais de manière plus objective. Le rapport au corps et à l'intime n'en est pas pour autant écarté : il s'y manifeste de manière différente et selon d'autres perspectives.

³⁷¹ Jan Versvevweld, scénographe de Ivo van Hove, m'expliquait lors d'une conversation informelle en mai 2011 que le rôle d'Agnès en tant qu'artiste avait été inspiré par les artistes féminines de Body Art des années 1970. Nous pouvons en effet penser à l'artiste Carolee Schneeman, entre autres, dont les performances conjugaient de manière explicite le corps et l'intime.

³⁷² *Cris et chuchotements*, tapuscrit, p. 29.

Ainsi, dans *Husbands* comme dans *Cris et chuchotements*, une deuxième caméra est placée au dessus de la scène, orientée en plongée totale sur le plateau. Les passages au cours desquels cette caméra est utilisée sont ceux qui catalysent la déchéance (physique ou morale) des personnages dans ce qu'elle a de plus tragique, à la fois d'irréversible et de paroxystique. Comme si la forme même du plan en plongée totale venait transposer sur le plan plastique, la chute des héros, du moins leur écrasement sous le poids du destin. Dans *Husbands*, cette caméra permet de filmer Harry sur un matelas posé au sol à la fin du spectacle et de restituer sur scène la descente aux enfers, si l'on veut, du personnage comme fuite en avant – il refusera alors de rentrer chez lui et de retourner à sa vie d'avant comme le font ses deux amis, Archie et Gus. Tandis que dans *Cris et chuchotements*, ce plan en plongée totale au-dessus du lit d'Agnès permet de montrer la lutte qui se livre en elle, et dans laquelle elle jettera ses dernières forces. Cette caméra propose en effet des images d'Agnès agonisante, suivies d'images retraçant son dernier sursaut de vie au travers d'une performance à laquelle elle se livre – renvoyant aux *Anthropométries* de Klein (1960) –, et au terme de laquelle elle expirera.

Aussi, dans chacun des deux spectacles, une troisième caméra est utilisée et a la particularité d'être placée hors-scène. Dans *Husbands* celle-ci se situe en hauteur derrière les portes de gymnase côté jardin, relayant les entrées et sorties des personnages, donnant à voir leurs hésitations, ou encore les craintes qu'ils s'avouent les uns aux autres, tout en pouvant également filmer le plateau à travers les hublots ; tandis que dans *Cris et chuchotements*, c'est un caméraman qui est placé à l'extérieur de l'espace scénique, derrière les parois en verre teinté qui circonscrivent la scène à jardin et à cour. La caméra est disposée en l'occurrence à jardin et permet ainsi de filmer le visage d'Agnès en très gros plan lorsque celle-ci s'affale contre la vitre, tordue de douleur, le tee-shirt maculé de traces d'excréments, et qu'elle évoque des souvenirs de sa mère pendant qu'Anna la nettoie. Ces plans saisis certes hors-scène mais néanmoins depuis le plateau ont ceci de commun qu'ils mettent en avant un espace liminal propice à l'expression de confidences intimes de la part des personnages. Plus tout à fait au dedans de la scène mais pas encore au dehors, ces caméras proposent des images qui rendent palpables l'entre-deux dans lequel les personnages se débattent : Agnès, au seuil de son trépas ; Archie, Gus et Harry à un carrefour de leur vie, entre ce qu'ils furent ensemble et ce qu'ils aspirent à devenir. Ces passages constituent ainsi des moments où les personnages se dévoilent eux-mêmes, révèlent les doutes qui les hantent voire la torpeur qui les assiège –

avant de regagner un certain quant-à-soi (somme toute relatif) lorsqu'ils quittent cet espace liminal.

Mais s'il est particulièrement intéressant de rapprocher ces deux spectacles (pourtant relativement éloignés dans le temps – cinq ans séparent leur création) et de les explorer de manière parallèle c'est parce qu'ils permettent de voir que le traitement du corps par l'image en direct s'articule principalement autour de trois axes : le corps dans la fabrique de l'image ; le corps entre représentation et performativité ; la présence du corps dans l'image au travers du cadrage.

1.1.2. Le corps dans la fabrique de l'image

Avant de développer le lien entre le corps de l'acteur, sa présence dans le contenu de l'image, et l'utilisation de la vidéo en direct, revenons un instant sur ce que nous avons démontré dans notre première partie consacrée à la fabrique de l'image chez Ivo van Hove et chez Guy Cassiers. Chez l'un comme chez l'autre, les enjeux dramaturgiques qui sous-tendent la représentation sont si intimement liés à leurs partis-pris esthétiques qu'en vue de poursuivre notre analyse, nous ne pouvons faire l'impasse sur l'empreinte corporelle dans la fabrique des images en direct chez Ivo van Hove.

Ainsi, dans *Husbands*³⁷³ comme dans *Cris et chuchotements*, la mobilité inédite de la prise de vue passe précisément par l'utilisation de caméras subjectives ou, dans une moindre mesure, par le fait que les images sont filmées par les acteurs eux-mêmes de manière à offrir un point de vue subjectif sur les actions scéniques par l'intermédiaire de ou des écrans sur le plateau. De fait, la représentation théâtrale s'établit sur ce double discours visuel, donnant à voir simultanément le point de vue subjectif des acteurs (donc, par extension, des personnages) et, dans un rapport contrapuntique, un point de vue davantage objectif de la scène alors offerte au regard des spectateurs dans sa globalité. Pour reprendre le vocabulaire cinématographique, c'est comme si un plan d'ensemble sur une situation intégrait en son sein des plans perçus de manière subjective sur cette situation. Mais plus encore, en étant les sujets agissants de la prise de vue – nous prenions l'image des corps-caméras chez Van Hove par

³⁷³ L'analyse des rapports entre le corps des acteurs et le dispositif vidéo mis en place dans *Husbands*, a récemment fait l'objet d'une publication dans la revue en ligne *Prospero European Review*.

analogie aux corps-pinceaux de Klein³⁷⁴ – les acteurs marquent la composition de l'image de leur empreinte physique.

Dès lors, et par-delà l'hyper-subjectivité en jeu, les images proposées ouvrent la représentation à un autre système esthétique où se joue une poétisation des corps, une restitution de corporalité due à ce que véhicule la forme même des images : non pas tant une re-présentation extérieure qu'un rythme intérieur, une dynamique, des déplacements, des pulsions qui sourdent, des pulsations qui animent et agitent l'être. De cette manière, nous l'avons évoqué, Ivo van Hove fabrique un véritable et singulier « *devenir-image* » du corps à partir des caméras subjectives. En effet, ces images sont, dans leur forme, habitées du mouvement des corps des acteurs, façonnées par les gestes plus ou moins brusques de ces derniers, ou encore cadrées de manière plus ou moins précise³⁷⁵, rendant ainsi palpable le langage corporel par-delà les échanges verbaux qu'entretiennent les personnages. Ce qui en ressort c'est que la déroute des personnages de *Husbands*, leur détresse à peine verbalisable à la suite du décès de leur ami Stuart, tout comme la lutte d'Agnès dans *Cris et chuchotements*, ses efforts et sa souffrance, sont avant tout des épreuves physiques, des *expériences* qui non seulement se lisent au travers de ce prisme qu'est le corps mais qui, également, agitent l'être de l'intérieur et de manière irraisonnée, pulsionnelle.

Cette empreinte corporelle dans la fabrique des images mérite d'être rapprochée de ces plans filmiques qui ne présentent aucun contenu figuratif et que nous avons également observés dans notre partie précédente. Cela pourrait sembler paradoxal puisqu'ils ne proposent aucunement des représentations du corps ou du Sujet dans l'image – en son sein –, mais pourtant ils n'en présentent pas moins son expression en négatif.

Dans *Cris et chuchotements*, ce sont les images donnant à deviner une partie de l'oreiller d'Agnès lorsqu'elle quitte son lit et qu'elle dispose la caméra sur un trépied, orientant l'objectif sur son matelas ; ce sont également ces images du sol ou de la salle lors de la visite du médecin, images désorientées en raison de l'inclinaison aléatoire de la caméra qu'elle tient alors en main ; ou encore ces bouts de main ou de doigts qu'elle filme sans véritablement les cadrer, lorsque ce même médecin lui lâche la main après l'avoir auscultée.

³⁷⁴ Supra, p. 141.

³⁷⁵ Rappelons que dans *Husbands*, les acteurs sont parfois obligés de vérifier leur position sur des moniteurs de contrôle afin d'ajuster leur cadrage.

Autant de plans qui mettent en exergue *l'évidement* au sein même de l'image, ce processus de disparition imminent qu'Agnès vit au travers de la maladie et qui gagne à son tour le contenu de l'écran sur scène. Dans ces images en direct qui pourraient sembler dérisoires en raison de leur carence en contenu explicite, Ivo van Hove au contraire donne à voir ce que ressent le personnage : le vide, le vertige, l'impuissance et, plus globalement, la solitude de l'être lorsque, au seuil de sa mort, ses forces l'abandonnent. Ainsi, dans ces images marquées par une certaine forme de déréalisation (le réel ne s'y lit plus de manière explicite), c'est aussi l'expression du Sujet qui se dessine en filigrane – d'un sujet qui, en l'occurrence, se défait lui-même (corporellement) dans la maladie.

De la même manière, les gros plans sur le vomi et le sol en plastique noir filmé par Archie au début de *Husbands* participent dans ce spectacle de cette déréalisation. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, compte tenu de la matérialité brute de ces éléments et de leur présentation non stylisée, ils les coupent de tout référent réel (d'où cet effet d'abstraction dans l'image). En d'autres termes, c'est la présence de la matière qui est exhibée au cœur de la représentation, mais aussi bien aux dépens de sa propre *re-présentation*. Dans notre partie précédente nous notions déjà que ce qui ressort de ces plans, c'est précisément qu'aucun des personnages ne voit les autres, qu'ils ne se regardent pas, comme si chacun était renvoyé à lui-même, à sa propre solitude, à sa propre condition. Ces images transposent la fuite des regards, non pas au travers de leur contenu mais, au contraire, dans leur quasi absence de contenu. Elles offrent un contrepoint à la scène, un contrepoint aux efforts fournis par chacun pour surmonter la tristesse inhérente au deuil. La frénésie qui habite les corps des personnages dans *Husbands*, apparaît presque comme une course contre la montre que la mort de Stuart aurait déclenchée en eux. Or, à cette « fureur de vivre » empreinte de désespoir, s'associe la diffusion d'images en direct donnant aux spectateurs le vertige, un peu comme si la sensation de l'un (le vertige) n'allait pas sans l'expérience de l'autre (la fureur de vivre).

Ainsi, plutôt que de redoubler ce qui surgit sur le plateau, la caméra subjective dans *Husbands* et dans *Cris et chuchotements* permet de dévoiler ce qui traverse chaque personnage en son for intérieur. C'est aussi en cela que son usage donne à voir, dans ces deux spectacles, la subjectivité en jeu dans la fiction, c'est-à-dire la subjectivité du *je* dans la fiction. Au lieu de se borner à l'observation d'un sujet, il ouvre à sa révélation.

Cette déréalisation (le fait que le réel ne se présente pas de manière explicite) que l'on observe au travers de ces images en gros plans dans *Husbands* est également assumée par leur diffusion en noir et blanc. L'absence de couleur contraste en effet avec la vue du plateau et vient paradoxalement se dissocier d'un présent en train de se faire. Au même titre, la teinte verte des images lorsqu'Agnès agonise, les très gros plans (*close-up*) sur son visage déformé par la fatigue et la douleur ou encore le fait qu'ils soient majoritairement filmés en plongée ou en contre-plongée, sont autant de caractéristiques qui favorisent une disjonction, d'un point de vue esthétique, entre la scène telle qu'elle se présente et les images qui en sont issues. En jouant sur cette rupture dans l'unité visuelle (chromatique) des spectacles, Ivo van Hove creuse, au cœur de l'image, une analogie formelle avec la dramaturgie du délitement qui, dans *Husbands*, distend les liens entre Archie et Gus d'un côté, et Harry de l'autre, et qui embue peu à peu le regard que chacun porte sur les autres et sur la vie ; et qui, dans *Cris et chuchotements*, caractérise la maladie d'Agnès au même titre que la « maladie des relations » entre les trois sœurs (Agnès, Karin et Maria) et plus globalement entre l'ensemble des personnages (Karin et son mari Fredrik, Karin et Anna, Maria et son mari Joachim, Maria et le docteur Jakob, etc.) à l'exception de celle qu'entretiennent Agnès et Anna.

En effet, dans *Cris et chuchotements*, les rapports entre les personnages apparaissent rongés par la tourmente (l'impossible lien affectif entre les trois sœurs), l'aversion (Karin éprouve un dégoût quasi viscéral à l'encontre de son mari Fredrik – dégoût qui se manifeste au travers d'une automutilation et, plus globalement, au travers d'un corps presque sclérosé comme si elle y était devenue étrangère), ou encore par la rancœur (le docteur Jakob, avec qui Maria a une aventure, détaille le visage de cette dernière en associant chacun de ses traits à une forme de perversité ou d'immoralité soutendant le rapport débridé voire débauché que Maria a à son corps). Dans cette constellation problématique où les relations à l'Autre vont de pair avec des rapports parfois diamétralement opposés au corps, la relation de tendresse qui lie Agnès et Anna apparaît en contrepoint, comme un refuge. Cette relation se trouve d'ailleurs cristallisée à trois reprises dans le spectacle dans une scène de *Pietà* où, Anna, parfois dénudée, embrasse Agnès, au sens littéral (elle l'entoure de ses bras), et lui procure ainsi la chaleur d'un corps encore en vie. En dressant au travers de cette scène charnelle le tableau d'une *Mater dolorosa*, Van Hove donne à voir par le langage des corps à la fois la tendresse, l'abnégation et l'impuissance des personnages face à la douleur ou devant la mort.

Il est alors intéressant d'observer que cette mise en représentation sur scène *du et par* le corps va de pair, dans *Husbands* et dans *Cris et chuchotements*, avec des images en direct qui ne donnent pas à voir n'importe quel corps.

1.1.3. Le corps : entre représentation et performativité

Ce sont en effet des corps toujours en dépense, comme en excès par rapport à eux-mêmes, ou alors soumis à des pulsions incontrôlables qui apparaissent à l'image. Cette dépense peut être d'ordre psychique et s'exprimer au travers de corps hystérisés auxquels renvoient les convulsions d'Agnès dans *Cris et chuchotements* au même titre que les moments de bagarre, de colère ou de perte de contrôle dans *Husbands*, lorsque, par exemple, Harry se dispute violemment avec son épouse ou que Gus, à Londres, est pris d'une crise de démence. Mais cette dépense peut également être physique et se manifester par l'épuisement des corps, que ce soit dans le sport comme nous pouvons le voir au travers des parties de basket-ball entre les trois amis du scénario de Cassavetes, ou encore dans la performance anthropométrique à laquelle se livre désespérément, presque animale, Agnès, dans l'adaptation du scénario de Bergman par Van Hove. Une dépense que l'on retrouve également chez les personnages dans l'abandon de toute maîtrise de soi comme le montre bien la scène du bar entre Gus, Harry et Archie, ou encore, à la fin du spectacle, à travers l'état second de Harry qui annonce aux deux autres qu'il ne rentre pas avec eux à New York. Dans *Cris et chuchotements*, ce sont les gémissements de douleurs d'Agnès, les gros plans sur sa bouche lorsque son souffle devient court et semble expirer, en même temps que l'air insufflé, le rôle souffrant d'un corps à l'agonie. Enfin, la dépense de ces corps se manifeste d'une manière plus triviale encore, dans une dimension organique, lorsqu'ils se vident au sens littéral du terme et que les images en gros plan amplifient le vomi d'Archie ou la sueur perlant le long des visages dans *Husbands*, tout comme on peut le voir dans *Cris et chuchotements* lorsqu'Agnès fait ses besoins sur scène, salit sa couche de vomi, ou encore au travers des traces d'excréments sur ses vêtements.

La représentation écranique de ces corps pulsionnels n'oblitére en rien leur réalité brute. Ils débordent le discours, au sens propre comme au sens figuré, et, dans les moments d'extrême dépense, deviennent langage en soi. Ainsi, dans *Cris et chuchotements* l'on voit Agnès qui, suite à une énième crise de douleur, perd tout contrôle d'elle-même, convulse, et en même temps qu'elle se roule, le corps recouvert de peinture bleu Klein, sur une toile blanche disposée au sol, parle d'elle à la troisième personne du singulier comme si elle

délirait. Van Hove fait alors dire à l'actrice le texte écrit par Bergman dans son scénario³⁷⁶, et dans lequel il décrit cette journée au terme de laquelle Agnès meurt :

« Vers sept heures, dans l'aube grise et fuyante, Agnès perd conscience.
Sa respiration fait peur. Elle a la bouche comme si elle allait étouffer, les joues tachées de rouge foncé, les lèvres bleuâtres et gonflées.
Vers neuf heures et demie, la malade commence à avoir de fortes crampes qui déforment ses bras et ses jambes.
Une heure plus tard, la crise est passée et le corps torturé se détend.
Le visage retrouve sa pâleur naturelle.
La respiration est à peine audible à présent.
Elle veut à boire.
Ses lèvres sont abîmées à force de morsures,
ses cheveux fins sont emmêlés et mouillés par la sueur.
Vers cinq heures, le soleil perce les nuages de ses rayons horizontaux.
Les présents sont silencieux et ont le regard fixe, aveuglés par la lumière.
Soudain Agnès crie :
Est-ce que vous pouvez m'aider ?!
Son cri est déchirant.
Elle bat des bras jusqu'à ce qu'une nouvelle crise d'étouffement...
Elle se penche en arrière, la bouche grande ouverte.
La lumière du soleil meurt lentement, imperceptiblement,
la grande pièce s'emplit d'une lumière bleuâtre,
personne ne pense à allumer des bougies.
A présent règne un calme secret. »³⁷⁷

Cette prise en charge par Agnès d'un discours qui la concerne, tout en le maintenant à la troisième personne du singulier, vient en quelque sorte asseoir le processus de disparition qui est en jeu dès le début du spectacle au travers de la maladie. Il laisse en effet entendre qu'Agnès, décrivant cette dernière journée, se voit elle-même de l'extérieur, comme si elle n'était plus vraiment dans son corps, et s'observait quitter la vie. Notons ici qu'au même titre que les spectateurs qui, jusque là, avaient accès à la représentation depuis l'intérieur (grâce aux images) et depuis l'extérieur (par leur situation dans la salle), le personnage d'Agnès adopte cette double perspective sur son existence. Elle est à la fois dedans (elle éprouve) et dehors (elle décrit en tant que témoin, spectatrice). À travers cette double perspective, Van Hove raconte ce qu'est la maladie (et la mort) non seulement pour celui qui l'affronte mais aussi pour celui qui en est le témoin impuissant.

Par ailleurs, en même temps qu'Agnès prononce ces paroles, les spectateurs la voit se jeter à corps perdu sur la toile blanche dont l'image en direct, filmée en plongée depuis la

³⁷⁶ BERGMAN, Ingmar. *Cris et chuchotements*. Paris : Gallimard, 1979, p. 28-30 (scène 7).

³⁷⁷ *Cris et chuchotements*, tapuscrit du spectacle, p. 8-10.

caméra suspendue au dessus du plateau, est diffusée sur un écran à cour. Pour la première et unique fois, le cadre de l'écran concorde exactement avec les bordures de la toile blanche. Si les spectateurs y voient une toile en train de se faire, ils y voient également un corps en train de se « défaire » : Agnès s'y débat avec rage et jusqu'à l'épuisement. Dans cette image, semble alors se jouer un enfermement symbolique auquel Agnès ne peut échapper. De plus, les spectateurs entendent difficilement le texte qu'elle hurle véritablement comme pour rivaliser avec la musique techno qui constitue le fond sonore à ce moment du spectacle. Et c'est bien là l'un des intérêts de ce passage, à savoir la manifestation d'un corps qui, s'il se trouve enfermé par le cadre de l'image, déborde le discours au sens propre comme au sens figuré. C'est en effet lui qui, ici, prend le dessus sur la parole, lui qui devient langage en soi : « corps-pinceau » ou « pinceaux vivants » à la Klein, corps qui s'exprime et se consume ainsi, convulsivement, par delà le verbe – un corps porté par une ultime pulsion de vie. Toute cette scène se présente comme une lutte entre Agnès et les éléments : ses hurlements contre la musique, son corps contre l'épuisement, la résistance de ce dernier à la douleur et au départ verbalisé qui est en train d'advenir. À mesure que ce corps prend le dessus sur la parole, il quitte le régime de la représentation et s'inscrit dans celui de la performativité. Or, grâce à l'image filmée et diffusée en direct, cette expression exaltée du corps contre sa propre fin, retraçant si l'on veut l'ultime lutte entre Éros et Thanatos, se présente dans le spectacle comme un acte de création et offre la dernière des œuvres laissées par Agnès.

1.1.4. Le corps dans l'image

Cet état du corps toujours en excès par rapport à lui-même trouve son pendant dans les choix qu'opère le metteur en scène dans l'usage de la vidéo, et notamment dans les jeux de cadrage et de décadrage que nous avons déjà pu observer. En effet, chez Ivo van Hove, rappelons que le cadre de l'image n'enferme pas (à l'exception du cas que nous venons de voir dans *Cris et chuchotements*). Dans notre partie précédente³⁷⁸ nous soulignons à cet égard que ses limites sont souvent l'occasion d'une transgression, l'occasion de manifester l'existence d'un dehors ou celle d'un dedans. Nous pouvons le voir dans *Cris et chuchotements* lorsque, par exemple, Karin dîne à l'avant-scène avec son mari (pour lequel elle éprouve un dégoût viscéral), et qu'Agnès, alors située en fond de scène derrière une paroi vitrée, dispose sur une table la radiographie d'un utérus. L'image est filmée en surplomb et apparaît sur le fond de scène contre lequel Agnès va aller se placer de manière à ce que la

³⁷⁸ Supra, p. 233.

position de son bassin coïncide avec l'emplacement de l'utérus radiographié. La superposition du corps et de l'image de la radiographie donne lieu à une troisième image filmée en direct depuis la caméra posée sur un trépied en face de l'actrice, image qui est alors diffusée sur un écran mobile à cour laissant apparaître à la surface du corps d'Agnès, un utérus. Cette figuration du dedans (l'utérus) au dehors (le corps d'Agnès) ne constitue qu'un exemple des manifestations d'un corps en excès par rapport à lui-même.

L'on a vu, en effet, que l'ensemble des images en direct d'Agnès filmées par elle-même propose des gros et des très gros plans sur son visage qui, s'ils remplissent le cadre de l'image ne permettent pas d'en montrer la totalité. Son visage excède sans cesse les limites du cadre, il déborde l'image qui se trouve ainsi remplie de ce bout de corps, comme étouffée, saturée, affirmant du même coup la limite du cadre et son ouverture, sa perméabilité. C'est pourquoi, le choix du cadrage en gros voire très gros plan est des plus explicites pour dire la dépense de ces corps : il permet de mettre en avant les traits des acteurs, leurs expressions, qu'il s'agisse de la douleur d'Agnès à travers un visage marqué par la souffrance jusque dans son sommeil – le spectacle commence d'ailleurs par ces images –, de son impuissance à son abnégation lorsqu'elle se laisse nettoyer par Anna, par exemple.

Dans *Husbands*, cet état du corps – continuellement dans l'image et déjà au delà – se remarque également par ces visages qui remplissent le cadre et le débordent, mais également dans les multiples champs contrechamps qui donnent à voir l'écoute (l'interlocuteur) et assurent en négatif la présence d'un tiers (le locuteur) dans l'image. En d'autres termes, les images diffusées, lorsque l'un des acteurs prend la parole, ne sont pas toujours les siennes, selon la logique consistant à montrer celui qui parle, mais celles de ses partenaires que lui-même regarde et filme. Par suite, la présence de l'acteur dans l'image ne passe pas par sa *représentation* à l'écran, mais par le fait que l'image est issue de sa présence sur scène – présence d'autant plus affirmée que la vitesse des transitions d'un plan à un autre déroute le spectateur, déstabilise ses repères spatiotemporels et le force à revenir visuellement à ceux, plus stables, de la scène. C'est notamment le cas dans la scène du bar, où les trois amis noient leur tristesse dans l'alcool : les plans filmés par chaque comédien changent toutes les quatre secondes au point de donner le vertige. Relais très rapide des points de vue, saccades de la séquence pendant sa durée d'une quinzaine de minutes, rythme syncopé qui s'ajoute aux tournolements et aux cadrages approximatifs dus aux déplacements et aux mouvements brusques des acteurs : tout se passe comme si, par l'image et sa dynamique, Ivo van Hove

parvenait à restituer la sensation d'ivresse. L'état d'ébriété, le spectateur le perçoit ; la perte d'équilibre qui lui est attachée, il l'éprouve dans son propre corps. C'est pourquoi, dans *Husbands*, les corps parlent au travers des images filmées en caméra subjective, non seulement parce qu'ils y apparaissent, mais aussi parce que la manière dont ils sont représentés (en l'occurrence en gros plan) leur confère une fonction d'actants ou d'énonciateurs à part entière. L'on voit bien également qu'au travers de la vidéo en direct, le corps convoqué chez Ivo van Hove ne se réduit pas seulement à celui des acteurs (représenté à l'écran, porteurs de caméra, etc.), mais concerne également celui des spectateurs dans la mesure où elle les amène à éprouver, certes par procuration, des sensations.

L'on peut ainsi observer que la vidéo en direct, tel que l'emploie Ivo van Hove, et notamment cette double perspective visuelle (depuis l'intérieur et depuis l'extérieur du plateau) donne à voir non seulement une subjectivité en représentation (lorsque les personnages sont « sous observation ») mais également une subjectivité en action (lorsque les acteurs sont mobilisés et physiquement impliqués dans la captation). En amenant de cette manière les spectateurs au cœur de l'action, en leur permettant d'adopter le point de vue des protagonistes, du moins leur angle de vue, Van Hove les rapproche des personnages et les invite en quelque sorte à ressentir (par procuration) ou, du moins, à comprendre, ce que les personnages éprouvent. Ainsi, Ivo van Hove aborde cette question du Sujet par le prisme du corps – dans sa mise en scène et au travers de la mise en image (corps représenté et corps performant).

Il est alors intéressant de voir que si l'utilisation de la vidéo en direct par le metteur en scène s'inscrit dans une dramaturgie de la subjectivité par la (re)présentation du corps dans et par l'image, Cassiers aborde également cette thématique mais privilégie quant à lui une approche axée davantage sur la représentation du mental, de la pensée voire de la psyché.

1.2. Le théâtre d'une identité en crise chez Guy Cassiers

De manière générale, nous avons vu dans notre chapitre précédent, qu'en mettant en avant les monologues intérieurs des personnages du *Marathon Musil* au travers de gros plans réflexifs³⁷⁹, le metteur en scène donne voix aux pensées qui traversent les protagonistes à

³⁷⁹ Voir notre analyse des gros plans chez Cassiers et la distinction faite par Deleuze entre gros plans réflexifs et

l'insu des autres personnages. De cette manière, Cassiers met en lumière le point de vue de chacun des protagonistes et laisse ainsi pénétrer en quelque sorte le spectateur dans leur esprit. Dans *Rouge décanté*, la subjectivité du personnage s'établit par l'entremise de la vidéo en direct en tant qu'elle transpose sur scène l'impact psychique du trauma, qu'elle dévoile la douleur enfouie, voire refoulée, du protagoniste. Les images se font alors le vecteur visuel de son for intérieur. Dans *Cœur ténébreux*, la subjectivité du protagoniste se manifeste en partie dans la construction même de l'espace par les images transposant la jungle décrite par Marlow en fonction des sensations éprouvées par le personnage, c'est à dire telle qu'il l'a perçue et non telle qu'il la décrit. Là encore, la question de la subjectivité trouve une voie d'expression sur scène quelque peu différente des précédentes.

L'utilisation de la vidéo en direct chez Cassiers se distingue donc de celle qu'adopte Van Hove et va offrir une tout autre perspective sur la représentation du Sujet de et par l'image sur scène. Si chez Van Hove nous avons observé que cette dramaturgie de la subjectivité s'établit entre autres sur une dialectique des points de vue, c'est à dire la conjugaison d'images issues d'un point de vue objectif et d'images transposant un point de vue subjectif – saisies par les comédiens eux-mêmes au cœur de l'action –, chez Cassiers, cette dialectique mise en place par la vidéo en direct opère de manière différente. Celle-ci se joue en effet davantage dans le fait que les images captées d'un point de vue objectif sont travaillées de telle manière qu'elles restituent à l'écran la subjectivité des protagonistes. Cette spécificité met en avant l'écart à la fois temporel et spatial qui se joue entre le moment de la captation des images et celui de leur restitution sur le plateau. Nous allons voir dans les pages qui suivent que la problématique du Sujet va, chez Cassiers, traverser le travail sur l'image en ces deux pôles, c'est à dire lors de la prise de vue et lors de la projection.

1.2.1. Un Sujet sous observation

Le premier aspect à noter dans le travail du metteur en scène, relève de la capacité du dispositif vidéo à fabriquer, par l'angle de vue objectif qui est adopté, une scène « mise sous surveillance » si l'on veut. Les personnages semblent en effet être « mis sous observation » comme si les caméras constituaient l'outil privilégié d'un regard posé au plus près de leur expérience subjective, et faisait ainsi de l'écran une fenêtre ouverte sur l'intime. Nous l'avons

gros plans intensifs que nous reprenons pour expliciter la variété de ce type d'images dans les deux démarches artistiques. Supra, p. 249-250.

d'ailleurs déjà souligné dans notre partie précédente à propos de *Rouge décanté*³⁸⁰ : les dispositifs de captation et de projection vidéo mis en place dans ce spectacle transposent de manière subtile cette mise sous observation du Sujet. À l'instar des rayons lasers rouges traversant le plateau et qui invitent à penser qu'il s'agit d'un homme sous surveillance, dans la mire de fusils, dont les faits et gestes seraient observés, les cinq caméras « de surveillance » disposées en divers endroits du plateau rejouent en quelque sorte le contexte de détention du protagoniste dans le camp de Tijdeng où il était détenu enfant. Et ceci d'autant mieux que ces caméras munies de téléobjectifs offrent des images d'une facture apparentée à celles d'otages qu'aujourd'hui nous pouvons voir parfois diffusées dans les bulletins d'informations télévisés. Nous relevions à cet égard que le support de projections en fond de scène, composé de lamelles horizontales de type persienne, permettait de faire écho, toujours sur le plan dramaturgique, non seulement à l'esthétique coloniale à laquelle renvoient l'époque et le lieu évoqués par le personnage, mais également à l'idée d'un espace observé : la forme des persiennes s'apparentant à celle des jalousies qui permettent de voir sans être vu. Un choix de support qui, striant l'image qui y est projetée, ne manque pas d'évoquer visuellement les barreaux de cette prison psychique qui émane des propos du personnage. En portant en soi la condition de détenu du protagoniste, les images de lui projetées rappellent certes son enfance dans le camp, mais ne manquent pas non plus d'évoquer de manière métaphorique sa condition d'adulte prisonnier de lui-même, et finalement toujours otage de son passé.

Si dans *Rouge décanté* le dispositif vidéo est explicite à l'égard de cette mise sous observation du Sujet, puisqu'il renvoie à une situation précise décrite par le personnage, dans les autres spectacles de Cassiers il n'en est pas de même. Néanmoins, il est frappant de constater que dans chacun d'eux, ce regard exercé depuis l'extérieur par les caméras va répondre à un rapport regardant-regardé bien plus profond, logé au cœur même du texte, et impliquant pleinement les protagonistes. En effet, qu'il s'agisse de *Cœur ténébreux*, du *Crime*, de *L'Homme sans qualités* ou encore du *Mariage mystique*, les passages au cours desquels la vidéo en direct est utilisée se prêtent, dans la majorité des cas, à un retour des personnages sur eux-mêmes comme si c'était eux, finalement, qui adoptaient à leur propre égard ce regard d'observateur. Or l'on s'aperçoit que cette démarche sous forme d'*autoscopie* à laquelle les personnages s'adonnent plus ou moins ponctuellement dans les spectacles, et

³⁸⁰ Nous ne pouvons pas, ici, éviter de revenir à certains aspects de la fabrique des images dans la mesure où à travers celle-ci Cassiers développe volontairement une dramaturgie visuelle intimement liée aux enjeux dramaturgiques de l'œuvre.

qui traverse l'ensemble de l'œuvre de Cassiers, se manifeste par une rencontre entre le Sujet et lui-même que la vidéo en direct va venir métaphoriser sur scène.

1.2.2. Le Sujet face à lui-même

Dans *Rouge décanté*, par exemple, le personnage entame le récit de ses souvenirs au moment où, le jour du décès de sa mère, il perçoit dans son propre reflet, le visage d'un homme qui lui semble étranger et qui, à son tour, le regarde³⁸¹. C'est précisément cette confrontation entre lui et lui-même, à travers cette figure spectrale qu'il perçoit dans une vitre, qui va plonger le protagoniste dans ce qu'il a toujours refoulé ou, du moins, tenu sous silence. D'ailleurs, pour Cassiers, le recours à la vidéo en direct dans ce spectacle va avoir pour fonction première de transposer sur scène cette *autoscopie* du protagoniste :

« Dans le roman, l'homme se regarde et son reflet le regarde à son tour. Les cinq caméras observant l'homme de tous les points de vue illustrent théâtralement ce que les mots font dans le livre : le résultat de cette auto-analyse impitoyable est l'autoportrait d'une personne qui s'effondre. Le spectateur entre dans son monde intime grâce à des caméras équipées de téléobjectifs. »³⁸²

Dans *Le Mariage mystique*, c'est Agathe qui, en observant son image dans le miroir, prend conscience de la nature du lien qui l'unit à son frère et finit par s'avouer les sentiments amoureux qu'elle éprouve pour lui :

« Depuis qu'Ulrich est parti, je vis dans un assoupissement gracieusement triste de la volonté. Quand je regarde mon image dans le miroir, mon regard ne peut s'en détacher. Mon corps, tout aussi épargné par le sport et les masseurs que par la maternité, n'est formé que par sa seule croissance. Ulrich aussi laisse passer sa vie comme si elle devait durer éternellement. (...) Ce n'est que depuis que j'ai revu mon frère que quelque chose a changé. Alors que les jours filaient sans repère, je vis et je ressens plus intensément que jamais auparavant. En exagérant quelque peu mes sentiments, je pourrais dire que je ne sais plus où je suis. Je suis entourée de toutes parts par quelque chose de stagnant,

³⁸¹ « De l'autre côté de la fenêtre, à moins d'un mètre, se tenait peut-être mon autre moi, mon moi angoissé – en tout cas, il y avait dans le brouillard un type nu dont le visage consistait en une sorte de bouillie visqueuse qui dégoulinait en grumeaux le long de son corps. Cette apparition m'a regardé droit dans les yeux aussi longtemps que je l'ai regardée droit dans les yeux - quand nos regards se sont ensuite détournés, le mien s'est posé sur la touffe de poils de son bas-ventre et j'ai souri furtivement, car ce que je voyais pouvait être plus ou moins qualifié de drôle: quelques pilules blanches s'étaient empêtrées dans ses poils et y étaient restées accrochées. Lui et moi avons reculé de quelques pas en même temps, et de l'autre côté de la fenêtre je l'ai vu disparaître dans le brouillard en marchant à reculons. ». *Rouge décanté*, tapuscrit, pp. 4-5.

³⁸² Guy Cassiers. Dossier de presse du spectacle *Rouge décanté*.

qui me soulève et dans lequel je me fonds à la fois. (...) Pourquoi est ce précisément à mon frère que s'est attaché ce qui se cache en moi ? »³⁸³

Lors de ce passage, son image filmée et projetée en direct sur le plateau renvoie certes au fait qu'elle exprime sa pensée, tel un monologue intérieur, et laisse ainsi filtrer ce qu'elle éprouve, mais ne manque pas non plus d'évoquer ce face à face entre elle et son reflet, un face à face qui l'amène précisément à interroger ce qui se joue par delà cette couche superficielle d'elle-même : ses sentiments.

De la même manière, dans *Le Crime*, le personnage de Moosbrugger passe par l'évocation d'une confrontation entre lui et lui-même (à travers, cette fois-ci, son reflet dans l'eau d'un ruisseau), pour non seulement distiller quelques indices explicitant son crime, mais également évoquer son impression qu'en lui se cache un autre ignoré de tous :

« Ils ne peuvent pas juger l'un sans connaître l'autre (...) Je regarde le visage d'un homme et quand tout va bien, j'y vois mon propre visage qui me rend mon regard entre les poissons et les plantes ondoyantes d'un ruisseau peu profond. Et soudain, tout change. Soudain, le visage de l'homme s'efface et se transforme en la gueule du couillon avec qui je me dispute toujours. Parfois je vois une femme et je veux lui dire qu'elle a un beau cou svelte, des lèvres charmantes, et soudain, c'est comme si ses yeux, sa bouche s'encollaient d'une pâte sale et grise, son visage se convulse en une sale tronche que, dans mon ahurissement, j'ai envie de réduire en bouillie... ou pire encore. »³⁸⁴

Dans ces exemples, et de manière générale chez Cassiers, l'utilisation de la vidéo en direct ne sert pas à illustrer le récit des personnages en présentant, par exemple, au protagoniste son image comme s'il s'agissait de son reflet sur une surface réfléchissante. En revanche, le dispositif vidéo sert, sans aucun doute, et tout au long des spectacles à métaphoriser ce regard posé sur Soi, en donnant à voir aux côtés des personnages leur double virtuel, si l'on veut, une présence spectrale d'eux-mêmes faisant écho à la dimension spéculaire du reflet auquel ils sont confrontés.

De plus, en exploitant le potentiel de dédoublement que l'image en direct permet sur scène – en tant qu'elle *re-présente* le Sujet filmé plus qu'elle n'en offre une représentation – Cassiers transpose l'idée d'une unité en crise et met ainsi en avant la complexité identitaire des personnages et, par extension, du Sujet. Il parvient ainsi à faire place sur le plateau aux enjeux dramaturgiques liés aux conflits intérieurs que traversent ses personnages, précisément

³⁸³ *Le mariage mystique*, tapuscrit, p. 27.

³⁸⁴ *Le crime*, tapuscrit, p. 5.

parce que le dispositif vidéo se prête particulièrement bien à la présence simultanée sur scène de l'acteur (et, par extension, du personnage) et de son double à la fois spéculaire et spectral.

Bien sûr, dans cette perspective, nous pourrions penser que ce type de dispositif chez Van Hove opère de la même manière et par conséquent donne également à voir, dans le dédoublement des acteurs par l'image, une identité en crise. Pourtant ce n'est pas exactement dans cette optique que Van Hove travaille avec l'image, mais davantage dans celle de donner à voir la performativité des corps, ce qui se manifeste à leur surface (physiologiquement, organiquement) et qui échappe à la représentation de manière à donner une profondeur particulière à ses personnages. La différence chez Cassiers, c'est qu'il utilise le dispositif vidéo pour représenter la situation intérieure dans laquelle les personnages se débattent, le clivage intérieur qui les caractérise et que peut matérialiser sur le plateau l'écart à la fois spatial et temporel entre la scène et l'écran. En effet, Cassiers semble l'avoir bien compris : par la nature même du dispositif vidéo (le fait qu'elle agisse en direct pendant la représentation), il peut exploiter cette différence que Derrida voyait se jouer dans l'image en direct, cet écart (à la fois temporel et spatial) entre ce qui est filmé et ce qui est transmis. Preuve en est la diversité des altérations en temps réel des images que nous avons pu relever dans sa fabrique filmique. Or si ce décalage entre « le temps du faire » et « le temps du voir » des images en direct, est propice à des traitements en temps réel, il se prête également, sur le plan dramaturgique, à la représentation d'un être double ou, plus exactement, d'un être pétri de dualité et susceptible de se désagréger intérieurement.

1.2.3. Dédoublement de l'acteur et dualité des personnages

L'une des fonctions dramaturgiques de la vidéo en direct dans les spectacles de Cassiers relève en effet de sa capacité à représenter la dualité des personnages à partir du dédoublement de l'acteur. Si, dans *L'Homme sans qualités*, le fait que les monologues intérieurs des personnages soient filmés en direct, qu'ils permettent ainsi, dans le décalage qui se joue entre leurs actions et leurs pensées, de donner à voir un versant de leur personnalité parfois contradictoire avec leur comportement auprès des autres protagonistes³⁸⁵, et en cela livre l'envers des apparences aux spectateurs, il est intéressant de voir que dans *Cœur*

³⁸⁵ C'est notamment le cas d'Arnheim qui, dans le deuxième acte de *L'homme sans qualités*, reconnaît au cours de son monologue intérieur qu'il ne peut demander sa main à Diotima en dépit du jeu de séduction et des ambiguïtés qu'il entretient avec elle tout au long du spectacle.

ténébreux, *Le Crime* ou encore *Le Mariage mystique*, Cassiers va plus loin encore pour montrer le clivage qui se joue au sein même de leur identité.

Dans *Cœur ténébreux*, cela passe indéniablement par le choix du metteur en scène de privilégier le monologue polyphonique. L'acteur seul en scène incarne l'ensemble des personnages de sorte que le personnage de Marlow, dont il prend en charge le récit, semble se manifester en chacun des protagonistes et, inversement, que l'ensemble des personnages semblent apparaître – au sens propre du terme, puisqu'ils sont représentés à l'écran – en un seul homme (Marlow). Cassiers explique d'ailleurs lui-même son désir de faire incarner tous les personnages par le même acteur en vue de suggérer l'idée qu'ils constituent peut-être autant de facettes d'un même individu :

« Conrad lui-même semble nous inviter à voir dans chacun des personnages de son roman un miroir, une facette différente de Marlow – jusqu'à la fin, où celui-ci devient une partie de Kurtz. C'est pourquoi, dès le début, nous savions que Josse De Pauw devrait interpréter tous les rôles : sur scène, il est Marlow, mais sur l'écran, il devient aussi, à tour de rôle, chacun des autres personnages. En un sens, on peut dire qu'il se rencontre lui-même sur l'écran... À partir de là, il s'agissait de créer des situations dans lesquelles on n'a plus l'impression qu'il est seul. De sorte que le spectateur, à la fin du spectacle, n'ait pas l'impression d'avoir assisté à un monologue, et seulement écouté un acteur qui s'adresse directement au public. »³⁸⁶

Ainsi, par l'entremise des images préenregistrées en amont du spectacle, Cassiers va mettre en avant la complexité de Marlow. Cette multiplicité au sein de l'identité du Sujet se loge ici dans la représentation des personnages virtuels (l'Administrateur, le Russe, le Chef comptable, etc.) composés par l'acteur (alors grîmé et costumé) et avec lesquels Marlow dialogue. Cette multiplicité qui façonne la représentation du Sujet ici va également se manifester au sein même des images filmées et projetées en direct sur le plateau. Lorsque l'acteur prête ses traits à Kurtz, le traitement en temps réel des images en direct met en avant, plus encore que la multiplicité du personnage, une dualité fondamentale. Ici, le dédoublement de l'acteur au cours de la mise en image agit en ce sens. Dans la mesure où il permet de différencier deux entités distinctes – l'une de chair et l'autre de pixel – et ce, d'autant mieux que les variations vocales de l'acteur induisent cette différenciation des instances énonciatrices. Bien sûr, nous pourrions y voir la simple représentation de deux personnages distincts mais Cassiers exploite l'ambiguïté entre les personnages : lorsque, par exemple, l'acteur apparaît en direct à l'écran, qu'il prend en charge d'une voix grave le récit de Marlow

³⁸⁶ *Cœur ténébreux*, programme du spectacle.

(et non celui de Kurtz) et que son regard sombre et inquiétant dans l'image est orienté de telle manière sur l'acteur en scène qu'il semble le regarder avec les yeux d'un autre. Le spectateur devine alors, dans cette configuration entre la scène et l'image, la présence fantomatique de Kurtz derrière celle de Marlow. Comme si dans ce rapport de regard indirect, où finalement Marlow se regarde lui-même sans que l'acteur ne pose les yeux sur l'écran, c'était toute la dualité du personnage qui était mise à nu.

De la même manière, cette dualité des personnages va parcourir le spectacle *Le Crime* et sa manifester par le choix de faire jouer par les mêmes acteurs d'une part les personnages de Musil et de Moosbrugger (par Johan Leysen) et, d'autre part, ceux de la victime et de Herma (par Liesa van der Aa). Cette distribution des rôles invite dès le début de la représentation à percevoir les personnages dans leur complexité : ils apparaissent doubles en soi, par cet effet *ghosting* que nous évoquions dans notre chapitre précédent³⁸⁷. Ce parti pris pousse en effet à envisager la présence, en chacun des personnages, d'une figure autre, incarnant pour les uns leur part la plus sombre et pour les autres, leur part socialement acceptable. Moosbrugger et la Victime ne sont peut-être rien d'autre que la part animale, pulsionnelle, de Musil et d'Herma, tandis que ces derniers ne constituent peut-être que le visage légitime d'une cruauté à portée de tous. Il est d'ailleurs intéressant de voir qu'au moment où Herma apparaît dans le spectacle, les premiers mots que Musil lui adresse sont pour lui avouer que c'est à lui qu'elle dû la maladie qui lui coûta la vie. Ainsi il se présente comme un criminel dont l'arme ne fut rien d'autre que le virus mortel dont il était porteur. Par ailleurs, le fait même que ce spectacle s'organise autour du retour de ces fantômes que sont, pour le personnage de Musil, Herma, la Victime et Moosbrugger, assoit la complexité du personnage de l'auteur qui se trouve hanté par ces revenants. L'unité du Sujet – en l'occurrence de l'auteur – se désagrège en autant de voix que convoque la mise en récit.

Cassiers travaille alors cette multiplicité du Sujet, l'atomisation de son unité, non pas en multipliant les écrans sur le plateau, mais au sein même de l'image, au sein même de la représentation du criminel (en l'occurrence de Moosbrugger). Tout d'abord parce que, comme nous l'avons évoqué précédemment, en ayant recours à un logiciel de *morphing*, le metteur en scène va conférer au criminel un visage qui réunit tous les visages en présence³⁸⁸ : celui de

³⁸⁷ Supra, p. 276.

³⁸⁸ Sans passer par un logiciel de *morphing*, Cassiers s'était déjà essayé à la composition de ce type de visage étrange dans un précédent spectacle intitulé *Wolfskers*, et dans lequel les visages des acteurs incarnant Hirohito, Lénine et Hitler apparaissaient superposées et en transparence les uns par rapport aux autres de manière à offrir au Pouvoir un visage baconien – à la fois monstrueux, déformé et, sinon effrayant, du moins inquiétant.

l'actrice (et, par extension, de la victime et d'Herma) et celui de l'acteur (donc, par extension, de Moosbrugger et de Musil). De cette manière, dès la première apparition du personnage à l'écran, celui-ci semblera réunir tous les personnages de la pièce suggérant alors un clivage presque schizophrénique au sein même du Sujet, Un clivage que l'on retrouvera d'ailleurs un peu plus tard, lorsque Moosbrugger évoquera son désir que quelqu'un puisse un jour écrire un livre sur lui – ce que fera Musil. À ce moment du spectacle, en effet, Cassiers introduit le visage de l'acteur, tel quel, incarnant Musil sur le plateau, dans une séquence où apparaît le visage artificiel de Moosbrugger. Ainsi, grâce à un effet *jump cut*, le visage de Johan Leysen et, par extension, du personnage de Musil, apparaît furtivement au sein même de la séquence où Moosbrugger s'exprime, laissant entrevoir non seulement la figure de l'auteur qui réalise le désir du criminel – ce dont il est question dans le texte – mais suggérant plus encore la dualité troublante des protagonistes.

En fait, tout le travail que Cassiers va effectuer sur le temps de et dans l'image et que nous avons décrit dans notre deuxième partie³⁸⁹, va se prêter à la figuration, par l'image, de cette dualité des personnages. Ainsi le décalage, visible à l'écran, entre la projection d'images en direct et celle d'une image arrêtée va venir suggérer la complexité identitaire des personnages. Nous pouvons notamment le voir lorsque, dans *Le Crime*, les traits du visage de Moosbrugger deviennent flous et vaporeux au point de disparaître dans une forme nuageuse et que, sur cette image arrêtée, se trouve de nouveau projeté son visage filmé en direct. Le décalage qui ici s'établit sur la superposition de ces deux types d'images et qui se fonde sur leur rémanence respective, ne manque pas de suggérer non seulement une instabilité psychique troublante mais également l'idée qu'il est impossible de se défaire de ce revenant, apparaissant et disparaissant tel un esprit. Cette dématérialisation va donner à Moosbrugger les allures d'une entité qui dépasse finalement la condition charnelle, organique, des hommes, c'est à dire qui dépasse leur finitude, pour apparaître en revanche comme un fantôme par delà le temps, telle une figure allégorique, si l'on veut, des pulsions meurtrières inhérentes à la condition humaine. Ulrich, ne l'oublions pas, voyait en Moosbrugger, l'incarnation des pulsions refoulées les plus sombres que chacun et chaque peuple porte en lui.

Un décalage entre séquences projetées en direct et séquences projetées en différé et qui vient figurer la dualité intrinsèque des personnages, que nous retrouvons aussi dans *Cœur ténébreux*. À ceci près que le procédé se distingue légèrement de la superposition des images

³⁸⁹ Supra, p. 212 et suivantes.

pour reposer davantage sur des glissements quasi imperceptibles entre elles. On peut notamment le voir au moment où Kurtz prononce ses dernières paroles avant de mourir³⁹⁰ et qu'un décalage s'imisce entre l'acteur sur scène, filmé en direct, et les images projetées sur le fond de scène. En effet, à ce moment du spectacle, l'acteur sur le plateau semble prendre en charge le discours de Kurtz, le mouvement de ses lèvres sur scène concorde avec ceux qui apparaissent sur son visage à l'écran. La profération de la parole est donc complètement synchronisée jusqu'au moment où un léger décalage se glisse entre ce qui se déroule sur le plateau et ce qui apparaît à l'écran : tandis que Kurtz continue de parler, l'acteur referme la bouche et se tait laissant ainsi l'image prendre le relais. Ce glissement entre l'image en direct et l'image en différé de Kurtz va, une fois encore ici, induire toute la dualité des personnages par un effet de dissociation. Il est alors intéressant de voir que progressivement et jusqu'à la fin de ce passage, lorsque Kurtz expirera, l'image va venir signifier sa disparition par l'évanouissement des traits et des contours de son visage et notamment de sa bouche sur laquelle focalise le très gros plan. Si l'image transpose ici la mort de Kurtz – dont il est question dans le texte –, elle ne manque pas pour autant de métaphoriser, par l'épuisement en son sein des formes et des contours du visage, la désagrégation intérieure du Sujet. Or, l'on s'aperçoit que ce procédé est également une constante dans les spectacles de Cassiers, comme si ce clivage intérieur des personnages pouvait aboutir à tout moment à leur désagrégation psychique.

1.2.4. L'effondrement du sujet sur lui-même

En effet, outre le fait de mettre en évidence la dualité des personnages, les traitements en temps réel des images filmées et projetées en direct figurent la dissolution du Moi des protagonistes que leurs propos, bien souvent, laissent entrevoir sans toujours l'exprimer de manière explicite. Au fond, par ces images Cassiers donne à voir l'envers des mots, ce qu'ils révèlent en négatif. La crise identitaire telle que le metteur en scène la donne à voir ne se joue pas seulement dans l'absence d'unité qui caractérise ses personnages, mais elle se manifeste également dans leur disparition, une disparition qui se présente soit sous la forme d'une dissolution soit sous celle d'une atomisation.

³⁹⁰ « Me sauver ? Sauver l'ivoire, voulez-vous dire ! Ne me racontez pas d'histoires. Me sauver ! C'est moi qui dois vous sauver. Si je ne leur interdisais pas, ils vous massacraient tous. Imbécile ! Saboter mes projets, voilà ce que vous faites ! Malade. Malade. Pas aussi malade que vous le voudriez. Mais je reviendrai. Je vous ferai voir comment il faut s'y prendre. Vous et vos discours creux. Ne croyez pas que j'ignore ce que manigance votre cerveau pourri, imbécile ! Je reviendrai. Je... ». *Cœur Ténébreux*, tapuscrit, p. 32.

Nous le soulignons dans notre deuxième partie, lorsque, par exemple, dans *Rouge décanté* le visage de l'acteur se dissout progressivement dans l'image pour devenir un tableau abstrait de formes et de couleurs mis en mouvement, au moment précis où il évoque la sensation d'une explosion intérieure éprouvée dans sa jeunesse, au cours d'une fête entre amis : c'est cet effondrement du Sujet sur lui-même qui se lit dans l'image³⁹¹. Nous notions alors que l'explosion intérieure dont le personnage parle se traduit par une effusion de couleurs à l'intérieur même de l'image, tout comme l'effondrement du Sujet se devine dans la dissolution de son visage à l'écran. Et de manière plus générale encore, le fait même qu'au cours des spectacles de Cassiers les acteurs apparaissent et disparaissent dans l'image de manière évanescente, selon un processus de dissolution interne (depuis l'intérieur de l'image), ne suggère pas seulement l'idée qu'en eux réside un être fantomatique, spectral, qui émanerait de leur for intérieur pour prendre la parole, mais donne à voir sur scène à la fois l'instabilité psychique des personnages et le désagrégement intérieur en train de se faire.

L'écran semble en effet se présenter comme le support de visibilité d'un théâtre intime, d'une scène psychique où le Moi s'effrite. Nous le voyons bien lorsque dans *Le Crime*, par exemple, le visage de Moosbrugger disparaît systématiquement dans un effet de flou qui ne permet plus d'en distinguer les traits et les contours, tout comme à la fin du spectacle lorsque des lames horizontales descendent des cintres et altèrent la netteté de l'image projetée jusqu'à ce que celle-ci se dissolve en rayons de lumière ; mais aussi dans *L'Homme sans qualités*, lorsque les visages filmés d'Ulrich et de Walter se dissolvent presque imperceptiblement par des effets de contraste, au point qu'à la toute fin du spectacle celui d'Ulrich disparaisse complètement dans une image blanche³⁹² ; ou encore, et de manière contraire, lorsque dans *Cœur ténébreux* le visage de Kurtz disparaît progressivement dans une image si sombre qu'elle ne laisse plus rien (ou si peu) entrevoir du personnage si ce n'est cette noirceur qui métaphorise les ténèbres de son âme. Ce sont là autant d'exemples qui, en dépit de la variété des procédés employés, ont en commun de transposer littéralement à l'écran (par le travail formel de et dans l'image) la désagrégation intérieure et, par extension, celle du Sujet.

Le Mariage mystique est, à cet égard, un spectacle intéressant dans la mesure où cette crise du Sujet s'y manifeste visuellement et verbalement, d'une part, à travers la dualité du

³⁹¹ Supra, p. 207.

³⁹² Supra, p. 210.

personnage de Clarisse et, d'autre part, à travers son basculement dans la folie. Mais également parce que les images en direct telles qu'elles sont présentées permettent de mettre en avant l'aspect progressif de la chute, de l'effondrement du sujet sur lui-même : du clivage à la dislocation du Moi. Rappelons que, dans ce spectacle, une grande partie des passages filmés et projetés en direct sur le plateau concernent ceux au cours desquels Clarisse énonce le contenu des lettres qu'elle adresse à Ulrich et dans lesquelles elle avoue son admiration pour le criminel Moosbrugger et son intention de le rencontrer. La comédienne, Katelijne Damen, s'adresse alors directement à une caméra (de type caméscope numérique) disposée sur un piano miniature à jardin. Dès la première apparition de Clarisse, la dualité du personnage et son déséquilibre intérieur sont manifestes dans l'image. Celle-ci restitue à la fois le visage de Clarisse et son reflet sur le couvercle réfléchissant du piano mais également l'angle d'inclinaison de la caméra. De cette manière, au moment où Clarisse prend la défense du criminel et de ses actes en les présentant comme le fruit de son courage, ce que Cassiers donne à voir au travers de l'image filmée et projetée en direct c'est le personnage de Clarisse, à la fois dédoublé et déséquilibré, comme pour mettre en avant un clivage intérieur susceptible de la faire basculer :

« Si vous n'aviez qu'une fraction de la force de Moosbrugger. Et de son courage !

Lui aussi, il est un *ard*, un *gaillard*.

Qu'il soit un assassin et un violeur. Qu'importe ? Tu as dit toi-même que notre morale est en décomposition. Il s'agit de l'intensité de ses actions. Et je la sens. Un peu plus chaque jour. As-tu déjà oublié à quel point il te fascinait, il n'y a pas si longtemps ? Comment tu lisais dans les journaux tout ce qui se rapportait à la prostituée qu'il avait violée et mutilée ?

Une entaille du larynx à la nuque.

Des coups de couteau entre le cœur et le ventre.

Une estafilade du nombril au sacrum. »³⁹³

Un peu plus tard, Clarisse affirmera d'ailleurs elle-même être un « être double » précisément parce que son dessein de comprendre le criminel l'invite à le faire surgir en elle, à se faire l'hôte de cette part d'altérité insaisissable qui l'amène à se découvrir elle-même :

« *L'être génial a le devoir de passer à l'action*. Il en a le pouvoir mystérieux. C'est pourquoi je veux visiter l'institut dans lequel est détenu Moosbrugger. Quand comprends-tu un être humain ? Quand tu participes, et il le faut. Participer ! C'est un grand mystère, Ulrich ! Tu dois être comme lui : ne pas pénétrer en lui, mais le faire surgir pour entrer en toi. (...) Je suis un être double, Ulrich. Il faut que tu le saches. »³⁹⁴

³⁹³ *Le mariage mystique*, tapuscrit, p. 4.

³⁹⁴ *Idem*, p. 16.

Lors de ce passage, il est intéressant de voir que si l'image filmée et projetée en direct présente dans un premier temps le visage (ou les mains) de l'actrice, dédoublé et incliné, comme lors de sa première apparition, et fait ainsi écho à son affirmation finale « je suis un être double, Ulrich. », la descente progressive de deux damiers superposés en fond de scène et recevant la projection, permet de présenter l'image tel un puzzle. Dans la fragmentation du visage de l'actrice opérée par les surfaces de projection, et l'effet kaléidoscopique qui l'accompagne, Cassiers donne littéralement à voir par et dans l'image l'atomisation du Sujet. Celle-ci, ne manque alors pas d'évoquer une sorte de déflagration psychique provoquant la dislocation complète du Moi du protagoniste. Point d'orgue de ce basculement de Clarisse dans la folie : quelques instants plus tard, l'actrice retourne la caméra à 180° de sorte que son image soit complètement renversée au moment même où son personnage évoque « la folie » comme une sorte de « guérison spirituelle », de « rédemption » divine :

« La folie n'est pas nécessairement un symptôme de dégénérescence. Mais plutôt d'un passage de frontière, d'un nouveau début. La folie est la première phase d'une guérison spirituelle. Dieu ne s'est-il pas dévoilé aux mystiques dans la nuit la plus profonde, au moment où la sueur de la folie suintait de tous leurs pores et que leurs yeux appréhendaient les paysages de l'enfer ? (...) Je sens profondément en moi (...) que la folie de Moosbrugger recèle un signe pour moi. Il suffira qu'il soit approché de la bonne façon et par la bonne personne pour qu'il délivre son message. Tu m'as dit que Moosbrugger était charpentier. Et qui était aussi charpentier ? Le Rédempteur ! Moosbrugger. Combien de fois n'ai-je pas répété son nom, quand le sommeil ne me clôt pas les paupières, quand j'écoute le silence de l'obscurité. Les personnes grandes sont désignées par le sort. Elles voient le monde de plus haut. Je sens une force démoniaque... Et c'est ainsi que nous allons vers notre destin. (...) »³⁹⁵

À la fin du monologue de l'actrice, l'image en direct donnera à voir sa bouche en très gros plan avant de se désagréger de l'intérieur pour faire place à la scène suivante. C'est d'ailleurs là un point intéressant à souligner en terme de figuration, par l'image, de cette fragmentation qui précède la dissolution du Sujet chez Cassiers. En effet, si dans ce spectacle, tout comme d'ailleurs dans *Rouge décanté*, l'effondrement psychique du personnage se manifeste de manière progressive au travers du dédoublement de l'acteur à l'écran jusqu'à sa disparition de et dans l'image, la fragmentation de leur identité se joue également au travers d'un certain « *lesionism* »³⁹⁶ tout au long du spectacle. Les très gros plans ne présentent en

³⁹⁵ *Idem*, p. 26-27.

³⁹⁶ Comme le note Josette Féral, pour Luciano Inga-Pin la technique du *lesionism* renvoie à un corps (re)présenté par fragments, divisé, et non plus en tant que tout unifié : « "Lesionism" refers to a practice whereby the body is represented not as an entity or a united whole, but as divided into parts or fragments ». FERAL Josette. « Performance and Theatricality : The Subject Demystified ». *Modern Drama*, vol. 25, n° 1, Spring 1982, p. 172 et p. 180. (Voir aussi INGA-PIN, Luciano. *Performances, Happenings, Actions, Events, Installations*. Padova :

effet pas uniquement le visage des acteurs, mais ils donnent à voir le Sujet à partir de fragments de son corps (mains et bouche pour Clarisse dans *Le Mariage mystique* ; jambes, front, ventre pour le personnage de *Rouge décanté*). De cette manière, chaque partie représentée semble avoir une certaine autonomie, comme détachée d'un tout unifié, laissant ainsi transparaître dans ce morcellement l'absence d'unité du Sujet comme une caractéristique intrinsèque du personnage et, par extension, de son identité.

Si l'usage de la vidéo en direct chez Cassiers répond à cet enjeu dramaturgique qu'est la représentation d'une identité en éclats, c'est précisément parce que le texte laisse entendre cette fragmentation sans pour autant la formuler de manière explicite. Et tout l'intérêt de la démarche de Cassiers est là, dans ce traitement paradoxal du texte, qu'il ne met pas en image à proprement parler mais dont il donne à voir ce qui le traverse de manière souterraine. À l'instar du négatif d'un cliché photographique, l'image en direct se présente comme l'envers du propos révélé par les personnages.

Rouge décanté, par exemple, propose le portrait d'un homme qui, à la mort de sa mère, se trouve en proie à ses souvenirs d'enfance dans le camp japonais où ils ont vécu. Les différentes anecdotes, ou les souvenirs évoqués restent isolés les uns des autres et sont présentés comme tels, dans une certaine entièresité, un peu à l'image d'un *patchwork* évacuant en quelque sorte une continuité. Cette absence de continuité, ajoutée à celle d'une unité, permettent au récit de conserver des béances sollicitant l'imagination des spectateurs et rappelle la structure du journal intime. En cela, le récit se situe « au plus près de l'expérience humaine » pour reprendre les termes de Jean-Pierre Carron dans *Écriture et Identité*³⁹⁷, alors, si la problématique de la mémoire est au cœur de ce spectacle, ce n'est pas un hasard. Dans le souvenir gît le traumatisme et la prise de parole du protagoniste semble avoir ici un double statut : à la fois celui de rassembler ces morceaux du passé dans une quête éperdue de reconstruction psychique et celui de lutter contre un vide laissé par la mort de sa mère (événement déclencheur de cette réminiscence), l'absence de la femme qu'il aime (Liza) et plus globalement contre la désagrégation des liens à l'Autre et l'impossible relation à soi (caractérisé par l'incapacité voire le refus du personnage de « sentir » quoi que ce soit). La complexité de cette identité « en crise » se manifeste donc à travers la construction fragmentaire du récit.

Mastrogiacono Editore, 1970, p. 5.)

³⁹⁷ CARRON, Jean-Pierre. *Écriture et identité : pour une poétique de l'autobiographie*. Bruxelles : Ousia, 2002.

Dans *Cœur ténébreux*, le récit de Marlow semble avoir une fonction similaire en ce qu'il convoque à son tour les bribes d'un passé à ceci près qu'ici différentes figures prennent la parole comme autant de facettes d'un seul et même homme. Dans cette démarche rétrospective se loge en fait l'introspection du protagoniste qui, à travers son témoignage, entend non seulement comprendre la propension de l'homme à l'horreur mais aussi interroger son pouvoir de domination sur les autres. En remontant ainsi dans ses souvenirs, Marlow remonte le fleuve Congo jusqu'au cœur de la jungle comme s'il tentait de pénétrer symboliquement la condition humaine dans ses méandres les plus sombres, les plus ténébreux en réunifiant des morceaux de son passé. Le recours à la mémoire constitue une plongée en soi et rappelle cette « ouverture sur le monde qui passe par l'intériorité des personnages »³⁹⁸ si caractéristique des théâtres intimes d'après Jean-Pierre Sarrazac. Le travail de la vidéo dans ce spectacle s'articule sur la démultiplication des personnages à partir d'un seul acteur mais repose également sur la représentation de ce voyage intérieur en fabricant un espace subjectif.

Dans *Le Mariage mystique*, si le contenu des propos de Clarisse témoignent d'un certain déséquilibre, d'une déconnexion de la réalité, ceux-ci se présentent néanmoins de manière tout à fait cohérente sur le plan syntaxique et grammatical. De cette manière, ils entrent en tension avec le discours visuel proposé par la mise en image, comme si au fond l'enjeu de leur conjugaison était de donner à voir et à entendre la tentative du personnage de conserver une certaine unité. La démarche de Clarisse est de comprendre les motivations du meurtrier Moosbrugger, non pas en se mettant à sa place, mais en se laissant pénétrer par sa folie, par son désordre intérieur. Or, celui-ci ne se traduit pas tant dans la forme du discours de Clarisse, que dans la mise en image qui l'accompagne sur scène.

À travers ces exemples, il est intéressant de remarquer que la mise en récit des souvenirs ou des réflexions des protagonistes a pour fonction de réparer (dans les deux premiers cas) ou de maintenir (dans *Le Mariage mystique*) leur identité. Le personnage de *Rouge décanté* - qui, par ailleurs, n'est jamais nommé et, en cela, présente en soi une carence identitaire - et celui de Marlow, dans *Cœur ténébreux*, font appel à leurs souvenirs, tandis que Clarisse, dans *Le Mariage mystique*, se projette dans l'avenir en explicitant son projet de rencontrer, voire d'enlever, Moosbrugger de l'hôpital psychiatrique où il est retenu. Or, *s'inscrire dans son histoire passe par le récit que l'on en fait*. Comme le rappelle Paul

³⁹⁸ SARRAZAC, Jean-Pierre. *Op. cit.*, p. 68.

Ricœur, pour qui l'identité tient au fait d'être capable de faire le récit de sa propre histoire, « une vie, c'est l'histoire de cette vie, en quête de narration »³⁹⁹. Dans la reconstruction du passé apparaît le rapport du sujet au monde à travers sa perception des événements, la manière dont ceux-ci se sont inscrits en lui et l'interprétation qu'il en fait. Mais la construction du récit, où se jouent la sélection des souvenirs et leur agencement, participe et témoigne en soi de l'identité du Sujet. Au même titre, les projections de Clarisse, ses projets d'avenir, aussi inconcevables soient-ils, participent de son inscription dans un devenir et, par extension, d'une construction identitaire.

Dès lors, l'on comprend aisément l'enjeu de transposer sur scène la vulnérabilité psychique des personnages à travers la tension entre le discours verbal et le discours visuel. Il ne s'agit pas pour Cassiers de redoubler la scène à l'écran, dans un simple effet miroir, mais de mettre en avant la dualité des personnages et ce que Michel Foucault appelle « la blessure du double » à propos du langage chez Sade⁴⁰⁰, c'est à dire le fait qu'ils sont toujours en défaut par rapport à eux-mêmes, sur le point de s'effondrer intérieurement. En effet, l'image en direct dans ces spectacles participe, il nous semble, de cette « blessure du double » dans la mesure où la présence de l'acteur sur le plateau se double d'une présence ambivalente dans l'image, d'une présence dans laquelle se loge l'absence, comme si la mise en image affirmait du même coup à la fois la présence réelle, charnelle, de l'acteur sur scène et sa déréalisation, sa désincarnation, dans l'image.

De manière générale, nous voyons que d'un point de vue dramaturgique, l'une des fonctions des images en direct chez Cassiers est de transposer visuellement la crise identitaire que traversent les protagonistes en donnant une forme visible à leur instabilité psychique. Si le metteur en scène semble ainsi privilégier l'usage de la vidéo en direct dans la perspective

³⁹⁹ RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990. Cité par Jean-Pierre CARRON, *op. cit.*, p. 123.

⁴⁰⁰ « Sade et les romans de terreur introduisent dans l'œuvre de langage un déséquilibre essentiel : ils la jettent dans la nécessité d'être toujours en excès et en défaut. En excès, puisque le langage ne peut plus éviter de s'y multiplier par lui-même comme atteint par une maladie interne de prolifération ; il est toujours par rapport à lui-même au-delà de la limite ; il ne parle qu'en supplément à partir d'un décalage tel que le langage dont il se sépare et qu'il recouvre apparaît lui-même comme inutile, de trop, et bon tout juste à être rayé ; mais par ce même décalage, il s'allège à son tour de toute pesanteur ontologique ; il est à ce point excessif et de si peu de densité qu'il est voué à se prolonger à l'infini sans acquérir jamais la lourdeur qui l'immobiliserait. Mais n'est-ce pas dire aussi bien qu'il est en défaut, ou plutôt qu'il est atteint par la blessure du double ? Qu'il conteste le langage pour le reproduire dans l'espace virtuel (dans la transgression réelle) du miroir, et pour ouvrir en celui-ci un nouveau miroir et un autre encore et toujours à l'infini ? Infini actuel du mirage qui constitue, en sa vanité, l'épaisseur de l'œuvre – cette absence à l'intérieur de l'œuvre d'où celle-ci, paradoxalement se dresse. ». FOUCAULT, Michel. « Le langage à l'infini ». *Dits et Écrits I. 1954-1975*. Paris : Gallimard, 2001, p. 287.

de donner à voir une certaine forme d'intériorité, comme si l'objectif des caméras était rivé sur la psyché et que l'écran se faisait le révélateur de ce qui, chez le Sujet, se loge, en son for intérieur, la question de l'altérité n'est pas pour autant écartée. Tout comme chez Ivo van Hove où, nous l'avons vu, l'approche du Sujet se fait plutôt par le corps, la présence de l'Autre (quand bien même celle-ci se manifesterait en négatif) est déterminante dans leur approche respective de la subjectivité, dans l'élaboration de celle-ci par et dans l'image. Certes, les metteurs en scène prennent le parti d'amener les spectateurs au plus près des personnages, de leur *physicalité* (dans ce qu'elle a même de physiologique chez Van Hove) ou de leur intimité (chez Cassiers), de leurs questionnements et de leurs épreuves, mais il semble bien que ce soit dans le but de saisir ou, du moins, d'interroger leurs relations à l'Autre.

2. Le Sujet face à l'altérité

2.1. La mise en œuvre d'une dramaturgie du délitement chez Ivo van Hove

Le théâtre de Van Hove met en scène l'individu face à l'Autre, aux autres, le singulier à l'épreuve du collectif, comme s'il s'agissait d'affirmer sa place dans le parcours initiatique inhérent à la condition humaine. Dans cette perspective, donner à voir sur les écrans les personnages qui écoutent (l'interlocuteur plutôt que le locuteur) ou qui regardent l'action (l'acteur observateur plutôt que l'acteur performeur), comme c'est le cas de nombreuses fois dans *Opening Night*, par exemple, prend une dimension particulière. Il s'agit en effet de ne pas centrer l'attention sur ce qui se joue ou sur ce qui se dit à proprement parler par l'un des personnages, mais de mettre en avant l'impact de ce qui se joue ou de ce qui se dit sur un autre personnage, de donner forme ou, pour le dire autrement, de figurer cette relation entre les protagonistes concernés. La représentation du Sujet chez Van Hove ne peut se passer d'un alter ego avec lequel interagir, ce qui donne lieu à un véritable appel à l'altérité. Dans *Cris et chuchotements*, cet appel de l'Autre est véritablement ancré dans la dramaturgie du spectacle, non seulement par les multiples appels concrets d'Agnès à l'encontre d'Anna, mais également par le fait même qu'Agnès, en tenant un journal intime, aspire certes à s'exprimer mais également à être entendue. Ses adresses à sa caméra sont autant d'appels à l'Autre, à l'absent, et figurent déjà un désir d'entrer en contact. Au fond, dire à l'autre – même absent –, se raconter dans un journal, dévoiler la part d'intime en soi, n'est-ce pas désirer l'Autre au plus

près de soi ? Or, nous l'avons vu, si avec Anna ce contact est bien là – présent, affectif et charnel –, entre les trois sœurs, il reste néanmoins quasi absent ou, du moins, empreint de crainte voire de dégoût (pour ce qui concerne Karin). Ce qui crève alors l'écran, c'est l'isolement du Sujet au milieu des autres et le périllement de ses liens avec eux.

Cette individualisation se manifeste de manière exemplaire au travers de la mise en image. Les gros plans sur un personnage en particulier ont la particularité de mettre en avant une individualité dans le groupe, de déterritorialiser si l'on veut l'individu du collectif de manière à accentuer sa façon de percevoir ou de vivre une expérience collective. Dans chacun des spectacles où les acteurs sont filmés dans un cadrage resserré (alors que sur scène ils sont entourés de leurs partenaires), le personnage qu'ils incarnent apparaît comme « un » au milieu des autres. *Les Tragédies romaines* offrent des exemples frappants de cette problématique du Sujet isolé dans le groupe : lorsque César rencontre en toute confiance l'ensemble des conjurés, par exemple, les images sont focalisées sur lui seul pourtant entouré, sur scène, de ceux qui vont l'assassiner quelques minutes plus tard ; de la même manière, lorsqu'un peu plus tard Brutus se tient à la tribune, entouré lui aussi des conjurés sur le plateau, et qu'il apparaît pourtant seul à l'écran, ce qui fait spectacle ici c'est la solitude du traître sous les aspects du politicien parvenu au pouvoir.

Dans *Opening Night* cette fois, lorsque sur scène l'ensemble de la troupe s'affaire pour quitter les répétitions, créant du même coup une certaine effervescence, et que Myrtle apparaît seule à l'écran en train de feuilleter des journaux alors qu'elle est à peine visible au milieu de ses partenaires sur le plateau, les spectateurs sont témoins du décalage flagrant entre elle, obnubilée par la mort de Nancy, et les autres pour qui la vie continue. Progressivement les liens entre le personnage et le reste du groupe se distendent et font place à une tension explosive à laquelle Maurice et Manny ne sauront résister par la suite, éclatant tour à tour de colère à l'encontre de Myrtle. Ainsi, les relations humaines font l'objet d'une attention toute particulière chez Van Hove quand elles n'en constituent pas l'enjeu même de ses spectacles.

Ce qui est frappant dans les œuvres de notre corpus, c'est de constater que chez Ivo van Hove les relations entre les protagonistes s'inscrivent toutes sous le signe du délitement, de la crise – à quelque rares exceptions près, parmi lesquelles celle entre Agnès et Anna dans *Cris et chuchotements*. Néanmoins, même dans ce spectacle, les relations entre les trois sœurs sont problématiques et, au même titre que le corps d'Agnès se trouve rongé par la maladie, les

relations entre elles, nous l'avons vu, s'avèrent être affectées par une autre forme de maladie : la tourmente, la peur voire le dégoût. Nous l'avons évoqué, à la dépense du corps d'Agnès (dépense physique, psychique, organique) répondent d'une part la constriction du corps de Karin et, d'autre part, la sensualité de celui de Maria. Dans ce spectacle, la maladie du corps trouve son pendant dans la maladie des relations (entre les trois sœurs), thème que Van Hove abordera sous un autre angle, la même année, dans *Opening Night* puis, deux ans plus tard, dans *Le Projet Antonioni*. Dans ce spectacle, il tente en effet de mettre en scène cette « maladie des sentiments »⁴⁰¹ qu'Antonioni évoquait en 1961 à propos de *L'Avventura* et qui désignait, pour lui, la profonde instabilité des relations, leur dimension de plus en plus éphémère à une époque où les corps semblent, désormais, pouvoir *se consommer*. Cette maladie dont parle Antonioni et que Van Hove mettra en scène, ne consume pas tant les corps que les rapports entre les individus, leurs sentiments et leur attachement les uns aux autres. Il est alors intéressant d'observer comment le metteur en scène va faire une place à ce mal-être lancinant qui s'instaure sous les masques de la bienséance bourgeoise de ses personnages en donnant à voir, grâce à l'utilisation de la vidéo en direct, l'artificialité des relations et la facticité de leurs apparences.

2.1.1. Donner à voir l'envers des faux-semblants dans *Le Projet Antonioni*

Ce spectacle créé à partir des scénarii de *L'Avventura*, *La Notte* et *L'Eclisse* d'Antonioni – films qui datent respectivement de 1960, 1961 et 1962 – met en scène dans le même espace-temps les personnages des trois films du réalisateur italien. En effet, Ivo van Hove réunit et recompose librement l'agencement des trois scénarii de manière à ce que les trames narratives autant que les personnages – entre autres, Sandro et Claudia de *L'Avventura*, Giovanni et Lidia de *La Notte* et enfin Vittoria et Piero de *L'Eclisse* – se croisent au fil de la représentation avant de se rencontrer lors de la réception qui faisait l'écrin de *La Notte*. Ces trois films, thématiquement liés autour de l'évolution des rapports humains, et plus précisément des rapports amoureux au contact de la vie moderne (en l'occurrence, dans une société en pleine mutation et de plus en plus vouée à la consommation), offrent en effet un terrain fertile à Van Hove pour explorer la vulnérabilité des personnages et la précarité de leurs sentiments. Dans *L'Avventura*, un groupe d'amis, parmi lesquels se trouve le couple formé par Anna et Sandro, part faire une croisière en Méditerranée pendant laquelle Anna disparaît. Sandro et Claudia, la meilleure amie d'Anna, s'éprennent rapidement l'un de

⁴⁰¹ ANTONIONI, Michelangelo. *Écrits*. Paris : Ed. Images Modernes, 2003, pp. 34-60.

l'autre au cours de leur recherche pour retrouver Anna et semblent tout aussi rapidement éprouver le désir inavouable de ne jamais voir cette dernière réapparaître. *La Notte* suit un couple à la dérive : à l'occasion d'une soirée chez des amis, Lidia et Giovanni s'éloignent progressivement l'un de l'autre jusqu'à atteindre au petit jour un point de non retour qui n'aura pourtant pas raison de leur union. Le délitement du couple se dessine alors dans leur fuite respective et dans leur tentative d'adultère. Enfin, *L'Eclisse* met en scène une jeune femme, Vittoria, qui, après avoir rompu avec son compagnon Ricardo, fait la rencontre de Piero, un jeune courtier en bourse. Au travers de leur aventure, les personnages se confrontent à leur incapacité de s'engager dans une relation sentimentale, leur difficulté à aimer et à se laisser aimer. En regroupant ces trois scénarii, Van Hove va mettre en scène chacune de ces histoires où le lien à l'autre est problématique et va privilégier, nous l'avons vu, un dispositif scénique s'apparentant à un studio de tournage dans lequel la fabrique des images est entièrement mise à nu.

Nous évoquions dans notre partie précédente le fait que, dans *Le Projet Antonioni*, c'est la fabrique qui fait spectacle⁴⁰² comme si celle des images, sur le plan formel, venait en écho à celle des relations entre les personnages. Sans reprendre ce que nous avons déjà vu, rappelons néanmoins que, dans ce spectacle, le geste du montage infiltre l'ensemble des éléments de la représentation (de la composition dramatique à la fabrication des images en passant par l'enchaînement – sans transition – des séquences filmiques). Le traitement adopté par Van Hove dans ce travail de montage a la particularité de mettre en exergue, en les rendant particulièrement visibles, les articulations entre les scènes ainsi que celles entre les images et les séquences filmiques, de manière à créer un effet *zapping*. Ainsi, les situations de *L'Avventura*, de *La Notte* et de *L'Eclisse* se juxtaposent selon une cohérence thématique qui place au cœur du drame les relations conjugales (du moins, celles du couple), notamment la complexité de l'engagement et la friabilité des sentiments, comme pour désamorcer la mascarade des relations entre les personnages. Cet effet *zapping*, nous l'observons se jouer sur un tout autre plan, en l'occurrence dans le jeu des acteurs qui, une fois disparus de l'image, quittaient non seulement leur personnage mais également le plateau, comme s'ils avaient terminé leur « numéro ». C'est le cas lorsque, par exemple, l'acteur qui incarne Tomaso, assis dans un fauteuil roulant pour les besoins d'une scène, se lève de son fauteuil aussitôt que son image a disparu de l'écran et quitte le plateau debout en poussant tout

⁴⁰² Supra, p. 346 et suivantes.

naturellement son fauteuil. Ces va-et-vient entre les acteurs et leur personnage, entre la performance et la représentation, entre le réel et le factice, entre la scène et l'écran, sont autant d'éléments formels (liés au dispositif de tournage mis en place par Van Hove) qui nous semblent transposer formellement les entre-deux dans lesquels sont pris les personnages et dont les symptômes se manifestent au travers de leurs contradictions, de leurs faux-semblants, de leurs peurs ou encore de leurs actes manqués.

Par ailleurs, nous observions que ce montage *à vue*, incluant celui des images et celui dans l'image, permettait de mettre à nu les rouages de leur fabrication et, par suite, rendait visible la fictionnalisation du réel qui se jouait dans la mise en image. Les spectateurs étant témoins simultanément des opérations de la fabrique (qui plus est sur un plateau de scène transformé en plateau de tournage) et de leur résultat à l'écran, assistent donc à un processus de construction (en l'occurrence celui des images et, par extension, des apparences) mais également à celui d'une déconstruction dans la mesure où tout leur est montré pour qu'ils en saisissent la vanité. Nous notions à cet égard que « ce qui apparaît dans ce spectacle c'est que là où le cinéma construit (une illusion, une fiction, etc.) par le montage, le théâtre est à même de déconstruire, de dé-monter, par des procédés performatifs et théâtraux. Pour le dire autrement, montrer au-delà des apparences c'est, dans le *Projet Antonioni*, montrer comment celles-ci sont des constructions, le fruit de montages. »⁴⁰³

En effet, si l'artificialité de cette fabrique apparaît clairement dans le spectacle c'est précisément car le dispositif est conçu de manière à montrer l'envers du décor, le dessous des apparences, qu'il est conçu de manière à faire entrer les spectateurs dans la « boîte noire », à leur faire traverser l'écran. Ceux-ci en prennent d'ailleurs toute la mesure lorsqu'à la presque fin du spectacle un écran géant est abaissé sur le proscenium – il sera relevé brièvement à la toute fin du spectacle –, et qu'ainsi, de leur position de spectateurs de théâtre, ils sont renvoyés – comme expulsés – à celle de spectateurs de cinéma. Ce changement dans l'expérience esthétique que font les spectateurs du spectacle donne lieu à un saisissement des plus singuliers. Cette étrangeté est d'ailleurs d'autant plus efficace que les images qui sont alors diffusées sur cet écran à l'avant du proscenium n'ont rien à voir avec celles projetées aujourd'hui dans les salles de cinéma. Ce sont des images d'actualité, de facture donc télévisuelle, qui donnent à voir des scènes d'attentat, de révolte, des blessés, du sang, etc.

⁴⁰³ Supra, p. 203.

Il est intéressant de remarquer que si jusque là l'écran était un œil sur la représentation, à ce moment du spectacle, il relève désormais d'un seuil en devenant surface de projection au sens propre du terme, mais également surface de ces projections qui font écran à la réalité. D'un point de vue scénique tout d'abord, puisqu'il prive les spectateurs, de l'accès immédiat qu'ils avaient jusque là à la scène, au théâtre, aux rouages de la fabrique filmique ; puis d'un point de vue dramaturgique, puisqu'à la suite de ces images fort désagréables suivront des scènes jouées par les acteurs et filmées en direct. Or, à travers ces scènes jouées par les acteurs et dont les images sont projetées à l'écran, nous nous apercevons que celui-ci, tout en restant seuil physique, retrouve sa fonction d'œil, et plus précisément d'un œil voyeur, tourné sur la psyché des personnages. L'écran se fait en effet surface de projections des peurs (celle de Claudia qui réveille Patrizia et lui avoue sa peur de voir réapparaître Anna) ; projections d'actes manqués (Giovanni et Lidia ne parviennent pas à aller jusqu'au bout de leur tentative adultérine respective en dépit de leur désamour l'un pour l'autre) ; projection d'avenir (Piero et Vittoria s'embrassent fougueusement et se font quant à eux des promesses que la situation laisse penser davantage vaines et circonstanciées) ou encore projection de contradictions (Sandro trompant Claudia alors qu'il l'aime).

En cela l'écran semble devenir acteur de la pièce dans la mesure où il joue un rôle qui va au-delà de son utilisation pratique dévolue à la projection d'images : il matérialise l'incommunicabilité, l'obstruction au réel, l'incapacité de voir les choses en face (à l'instar des personnages en scène) et, dans le même temps, il ouvre la porte au retour du refoulé. Dramaturgiquement, ce sont les non-dits, les peurs, les actes manqués et scéniquement, c'est le réel, la présence immédiate des acteurs. Ainsi, en fermant l'espace par l'écran, Ivo van Hove en ouvre un autre : celui de la condition humaine, des rapports du Sujet à l'Autre et à lui-même.

Si le recours à la vidéo en direct sert dans un premier temps de révélateur des faux-semblants en tant qu'outil de fabrication des illusions, dans un deuxième temps, il est dévolu à la révélation explicite de ce que les personnages cachent derrière leur masque respectif, de ce qui les hante. Les plans filmés dans l'obscurité avec, comme seule source de lumière, la lampe de la caméra, transposent de manière exemplaire cette intrusion dans les méandres intérieurs des personnages. L'on voit par exemple Claudia angoisser devant l'absence de Sandro à ses côtés et révéler à Patrizia sa peur qu'Anna puisse réapparaître ; ou encore

Sandro, qui est pris en flagrant délit dans les bras d'une autre femme que Claudia. En faisant entrer le spectateur dans la « boîte noire » non seulement du cinéma mais également des individus, Ivo van Hove amène progressivement les spectateurs au plus près de ce mal qui ronge les relations de ses personnages. Cette progression dramaturgique (de la surface à ce qui se joue en dessous) est intéressante car elle s'accompagne sur le plan vidéo d'un passage d'images fabriquées, composites au début du spectacle – les images des acteurs jouant devant un *blue screen* sont incrustées dans des décors factices et le résultat à l'écran montre bien le décalage entre l'individu et son milieu comme s'ils étaient étrangers l'un à l'autre –, à des images saisies sur le vif et présentées telles quelles. Pour le dire autrement, au fur et à mesure du spectacle, le factice se délite dans l'image elle-même pour faire place à la restitution brute, sans fard, de ce qui advient sur scène, au même titre que les masques des personnages tombent pour faire place à ce qu'ils ne cessent de dissimuler derrière les apparences ou de refouler.

C'est pourquoi, l'utilisation de la vidéo en direct dans ce spectacle permet à Ivo van Hove de mettre en scène, sur le plan dramaturgique, la déconstruction des apparences et des représentations en passant par la déconstruction, d'un point de vue formel, des illusions qui se manifestent dans l'image. Le traitement formel de la représentation participe ainsi de la construction dramaturgique dans le spectacle. En donnant à voir aux spectateurs l'ensemble de la fabrique des images par leur confrontation à la réalité de la scène (et notamment à la performativité des actions scéniques), le metteur en scène désamorce le pouvoir de l'illusion, démasque les faux-semblants et démonte leur mécanique précisément parce qu'ils les met en scène. L'on s'aperçoit alors que ce travail de déconstruction permet au metteur en scène d'ouvrir une brèche sur l'intériorité de ses personnages. Ainsi, chez Ivo van Hove, les rapports du Sujet à l'Autre sont intimement liés à la compréhension du Sujet lui-même.

Le spectacle *Opening Night* fonctionne d'ailleurs sur une dynamique dramaturgique parente de celle développée dans *Le Projet Antonioni*. Si dans ce dernier, Van Hove passe par la mise en scène du tournage et du montage pour déconstruire les images, dans *Opening Night*, il passe par la représentation du processus de répétition d'une pièce de théâtre (*The Second Woman*) pour parvenir à ouvrir l'espace du regard au delà des apparences. Néanmoins la fonction de la vidéo en direct dans ce spectacle se distingue de celle mise en place dans *Le Projet Antonioni*. Ce processus de déconstruction des apparences passe notamment par la possibilité qu'offre la vidéo de montrer aux spectateurs ce qui échappe à leur perception

immédiate de la scène. Le recours au gros voire au très gros plan, la captation des images en dehors de l'espace de visibilité ou encore la possibilité de montrer une situation sous différents angles tiennent une place fondamentale dans ce projet de montrer *l'envers des relations* entre le Sujet et les Autres. Il semble bien, en effet, que l'enjeu est ici de filmer au plus près des acteurs (ou de filmer les acteurs au plus près) pour accéder sur le plan dramaturgique à l'intimité des personnages, au point parfois de faire de la scène l'espace des projections mentales (notamment des peurs) de Myrtle. Pour le dire autrement, c'est un peu comme si dans ce spectacle, Van Hove tentait de faire se confondre espace scénique et espace psychique, ou encore théâtre et théâtre du *Je*.

2.1.2. Ouvrir l'espace du regard par-delà l'image dans *Opening Night*

Dans *Opening Night*, Ivo van Hove donne à voir le trouble qui affecte Myrtle (et par répercussion le reste de la troupe) à la suite du décès accidentel de l'une de ses fans, Nancy. La mort de cette dernière, va en effet plonger l'actrice dans une crise existentielle qui lui fera prendre conscience qu'elle vieillit et que la jeune femme qu'elle fut (et que Nancy incarnait en quelque sorte à ses yeux) n'est plus. Myrtle va alors se mettre à douter d'elle-même, hantée par le fantôme de Nancy, et ce d'autant plus violemment que son rôle dans la pièce qu'elle répète avec ses partenaires (*The Second Woman*) lui renvoie l'image d'une femme qui, en vieillissant, perd son pouvoir de séduction et sombre dans une spirale sans espoir. Les angoisses alcoolisées de Myrtle vont alors faire résistance dans le travail de répétition avec la troupe, au point de déstabiliser l'ensemble du groupe, des acteurs au metteur en scène en passant par l'auteur de la pièce. Van Hove l'explique dans le programme du spectacle, il s'agissait pour lui de montrer comment le déséquilibre d'un des membres d'un groupe contaminait l'équilibre de tous et pouvait faire vaciller, par des réactions en chaîne, le collectif et son harmonie d'ensemble.

Comme dans *Le Projet Antonioni*, ce à quoi Van Hove s'attache dans *Opening Night*, c'est à baser son spectacle sur le moment de la fabrique des représentations (cinématographique dans le premier et théâtrale dans le second). Ainsi, dans le devenir scénique du scénario de John Cassavetes, le metteur en scène prend le parti d'évincer toutes les scènes qui présentent la troupe en représentation de *The Second Woman* (la pièce dans la pièce) et de conserver uniquement les passages qui concernent les répétitions. Sur le plan dramatique donc, Van Hove prend dès le départ la décision de donner à voir ce qui a trait à

l'envers du décor de la pièce dans la pièce, c'est à dire à cette étape du travail théâtral qui se fait dans l'ombre de la représentation, dans ses *coulisses* et qui se prête aux discussions, aux conflits, aux rivalités et aux angoisses. De cette manière, c'est la fabrique théâtrale en soi qui fait spectacle ici, comme le montre d'ailleurs très bien ce passage où le personnage de Maurice, répétant une scène avec Myrtle, a un trou de mémoire et sort de scène pour demander à un technicien situé dans les loges de lui souffler son texte (après quoi Maurice retournera sur le plateau de répétition aux côtés de sa partenaire).

Ce parti pris dramatique, fictionnel, qui consiste à mettre en représentation cette étape de la fabrique théâtrale qui se situe en amont de la représentation d'un spectacle, se matérialise par ailleurs sur scène par un dispositif à vue où les techniciens, le maquilleur et costumier et le régisseur côtoient les acteurs et sont intégrés à la fiction et à la représentation « dans leur propre rôle ». De plus, l'agencement proxémique établi dans ce spectacle participe à son tour à faire entrer les spectateurs dans la fabrique théâtrale en les plaçant en position de témoins privilégiés. En intégrant la présence de spectateurs sur des gradins situés à cour, Van Hove permet à ceux qui sont situés frontalement par rapport à la scène de voir que ce qui se déroule sur le plateau fait également l'objet du regard d'autres spectateurs. L'espace théâtral traditionnel, incluant la scène et la salle, fait en effet l'objet d'une rotation de 45 degrés et se donne donc à voir de manière latérale, par le côté, aux spectateurs en position frontale, les plaçant de ce fait en position de voyeurs. De cette manière, Van Hove⁴⁰⁴ place littéralement une grande majorité des spectateurs (ceux situés face à la scène) dans un espace s'apparentant symboliquement aux coulisses de la scène, tandis que ceux placés sur les gradins à cour se situent dans un espace s'apparentant symboliquement à la salle d'un théâtre où répète la troupe. Ce dispositif symbolique se verra d'ailleurs affirmé au terme du spectacle lorsque les acteurs se prépareront avant la Première de *The Second Woman* et qu'un rideau sera tiré entre la scène et les gradins à cour : le reste de la salle constitue véritablement l'espace des coulisses de la représentation. Les spectateurs placés en position frontale par rapport à la scène auront de ce fait directement accès à l'arrivée chaotique de Myrtle que les costumiers et maquilleurs apprêteront à la hâte avant son entrée en scène et le lever de rideau situé devant le public placé à cour.

⁴⁰⁴ Et son scénographe, Jan Versweyveld.

L'utilisation de la vidéo en direct va également dans ce sens (accéder à *l'envers du décor*) en permettant de donner à voir à l'assistance ce qui se joue dans l'espace des loges et ainsi d'entrer virtuellement dans les coulisses du spectacle. Nous le soulignons dans notre partie précédente⁴⁰⁵, non seulement le recours à la vidéo permet d'élargir l'espace de la représentation au delà de l'espace de visibilité des spectateurs (en donnant accès à ce qui se déroule soit dans les loges, soit dans les couloirs et les escaliers du théâtre), mais la présence des techniciens (et autres) dans l'image invite à son tour à penser que ce qui est en jeu ici relève du dévoilement de la fabrique théâtrale. Tout est montré sans que soit dissimulé ce qui l'est habituellement et notamment ceux qui travaillent généralement dans l'ombre.

Ainsi Van Hove va mettre en place un dispositif scénique relativement complexe (agencement du plateau, recours à la vidéo) qui tend à ouvrir l'espace du regard des spectateurs et amener ces derniers au cœur des répétitions conformément à ses partis pris sur le plan dramatique (centrer la fiction sur les répétitions). Or la fonction de la vidéo en direct ici ne s'arrête pas à cette ouverture visuelle que nous venons de souligner, elle va au contraire prolonger le développement des enjeux dramaturgiques privilégiés par le metteur en scène. Car dans ce spectacle, l'on s'aperçoit que pour Van Hove montrer l'envers de la représentation passe par le fait d'offrir différents points de vue sur une situation (en l'occurrence, la crise que traverse Myrtle et qui finit par contaminer le groupe) comme pour affirmer qu'il n'y a jamais qu'un seul point de vue pour saisir (comprendre) une situation. Afin de parvenir à cela le metteur en scène va utiliser la vidéo selon plusieurs modalités que nous avons déjà évoquées pour des raisons d'ordre technique au cours de nos précédents chapitres.

Tout d'abord, le fait de montrer, par l'entremise des images en direct, des acteurs même lorsqu'ils ne sont pas porteurs de l'action principale, permet aux spectateurs de mesurer ce qui se joue sur scène en considérant l'impact que cela a sur un autre personnage. En effet, donner à voir un personnage qui écoute ou qui observe ce qui se déroule sous ses yeux c'est, dans une certaine mesure, mettre en avant l'impact que cette situation a sur lui et donc déplacer l'enjeu de l'action dramatique de son foyer d'émission (un personnage en pleine action) à un foyer secondaire dans la fiction. Plus concrètement, lorsque Myrtle est allongée au sol après avoir reçu une gifle de Maurice lorsque tous deux répètent cette scène de la gifle, qu'elle refuse de

⁴⁰⁵ Supra, p. 135 et suivantes.

se relever et que David, le producteur, se précipite vers elle, c'est Manny (le metteur en scène) qui apparaît à l'écran en train de les observer. C'est alors son impuissance à lui, mêlée d'une impatience étouffée, qui se lit sur son visage et l'on comprend que l'enjeu de la scène ne se réduit pas au fait que l'angoisse de Myrtle la paralyse mais qu'elle a pour répercussion de déstabiliser Manny et de provoquer en lui une colère sourde. De la même manière, lorsqu'au début du spectacle, Myrtle reproche à Sarah l'absence d'une quelconque lueur d'espoir dans sa pièce et qu'à la suite de leur dispute Sarah se retire dans les gradins disposés à cour (donc hors du champ de vision immédiat des spectateurs) la caméra orientée sur cette dernière permet de montrer à l'écran ses larmes et son visage défait. De cette manière, Van Hove ne donne pas seulement à voir les raisons qui troublent Myrtle, mais aussi l'impact que ce trouble a sur Sarah et notamment le fait qu'elle soit, elle aussi, blessée et dans une certaine détresse.

En déplaçant ainsi le regard des spectateurs ou, du moins, en offrant une autre perspective sur ce qui se joue sur scène (perspective qui n'est plus seulement à comprendre en terme spatial mais plutôt dans un sens métaphorique), Van Hove complète leur perception de l'action dramatique dans son ensemble. Dans ces deux exemples, l'on voit bien que ce qui est donné à voir c'est non seulement la crise intérieure de Myrtle mais également ses dommages collatéraux, en l'occurrence, le déséquilibre qui affecte ses partenaires comme si les deux étaient placés sur un même plan.

Le deuxième trait caractéristique de l'utilisation des images en direct ici – et qui par ailleurs contribue à accorder autant d'importance à ce qui se joue sur scène et à l'écran – c'est le recours au gros voire au très gros plan sur les visages des acteurs. Si cela participe au fait d'offrir différents points de vue sur une situation et de montrer l'envers du décor, le dessous des apparences, c'est d'une part parce que ces gros plans amènent les spectateurs au plus près des acteurs et, par suite, des personnages et, d'autre part, parce que ces visages se présentent comme des scènes en soi où le soubresauts des muscles, le pétilllement des regards, le gonflement d'une veine laissent entrevoir une hésitation gênée, des sentiments inavoués ou encore de la colère renfermée. À l'instar de John Cassavetes, dont le travail avec ses acteurs et sa manière de filmer tendaient à aller chercher la sincérité dans leur jeu, Van Hove semble également aller puiser dans l'authenticité des réactions épidermiques (qui sont on ne peut plus performatives en ce sens où elles échappent à toute représentation) la matière à même de donner forme à ce qui se joue au-delà des apparences. À l'occasion de la création d'*Opening*

Night, Ivo van Hove affirmait d'ailleurs que le recours à ce type de dispositif sur scène lui permettait d'exploiter l'effet de loupe qu'offre le zoom de la caméra et ainsi d'agrandir les visages des acteurs afin d'intensifier leurs expressions comme les masques, dans le théâtre antique, pouvaient amplifier les voix⁴⁰⁶. L'on comprend alors pourquoi le gros ou le très gros plan permis par la vidéo ici a une importance fonctionnelle dans la représentation du spectacle. D'un point de vue dramaturgique, ils permettent à Van Hove de contourner les faux-semblants du théâtre en donnant accès à la sincérité dans le jeu des acteurs comme si la caméra servait de microscope dans la représentation pour y révéler ce qui en elle est de l'ordre de la performativité. Les gros plans – permettant de montrer ce qui se joue à la surface des corps et avec quoi l'on ne peut pas tricher : la peau, la sueur, la lueur des regards, les frémissements de cils ou de muscles – amplifient ainsi la présence des acteurs, une présence physique voire physiologique, organique. Dans cette perspective, Van Hove crée véritablement des personnages qui ont l'intensité physique et la densité psychologique de ceux qui peuplent l'univers de Cassavetes et, d'un point de vue esthétique, rejoint le réalisateur par la mise en avant d'un aspect un peu brut, éminemment proche du réel, de la réalité, dans les images restituées.

En effet, au même titre que les caméras servent à amplifier les détails des visages des acteurs, elles permettent également d'intensifier la dimension psychologique des personnages qu'ils incarnent ou, du moins, de montrer clairement les émotions qui traversent les corps. De cette manière, les spectateurs vont avoir accès à ce qui se joue à l'intérieur des personnages (l'« émotion » entendue comme mouvement intérieur) comme si les images en direct laissaient finalement entrevoir aussi ce théâtre intérieur qui agite parfois le Sujet. Cette scène, que nous avons évoquée précédemment⁴⁰⁷, où Myrtle tue Nancy – du moins, son fantôme – et s'y prend à trois reprises au cours desquelles un léger décalage sépare la diffusion des images filmées en direct, des actions qui se déroulent sur scène, en est un cas exemplaire.

Dans cette lutte que Myrtle livre à Nancy sur le plateau, il faut voir non pas le personnage de cette dernière, mais son fantôme. Celui qui hante Myrtle, qui l'empêche d'aller

⁴⁰⁶ « He deploys a camera crew to move around the action, training lenses on individual performers. "I film it like a soap," he said. "Two cameras, view and close-up." The live images beam to large video screens, a magnifying effect that he likens to the masks used in ancient Greek amphitheaters. ». SELLAR, Tom. « Theater director with a filmmaker's eye ». The New York Times, 25 novembre 2008.

<http://www.nytimes.com/2008/11/30/theater/30Sell.html?adxnnl=1&adxnnlx=1354731859-jwDIqvYJlj+JDyW/tfLCeg>. Page consultée le 5 décembre 2011.

⁴⁰⁷ Supra, p. 287.

de l'avant en lui rappelant systématiquement qu'elle a vieilli et dont l'emprise devient mortifère pour l'actrice. Mais c'est avant tout une projection mentale que Van Hove met en représentation ici et, comme nous l'avons souligné, le léger différé des images en direct lors de la scène du meurtre permet précisément de figurer cet espace psychique en déréalisant la situation. Au fond, c'est comme si les images elles-mêmes apparaissaient comme les projections mentales de Myrtle. Ceci est d'autant plus évident qu'au terme du meurtre, Myrtle annonce à Maurice qu'elle vient de tuer « une femme qui n'existe pas » alors qu'à l'écran apparaît en gros plan l'énorme tâche rouge qui macule la baie vitrée en fond de scène et qui non seulement se situe à l'endroit précis du meurtre, mais qui était également apparue au tout début du spectacle, lorsque Nancy est tuée accidentellement. À cet égard, soulignons qu'au cours de la représentation, ce sera toujours par ces baies vitrées que l'actrice incarnant Nancy entrera sur scène une fois morte pour en incarner le fantôme et perturber autant qu'elle le peut Myrtle. Comme si ces parois en verre symbolisaient les portes de cet espace mental – portes de l'inconscient, en quelque sorte – du personnage de Myrtle, et qu'en tuant ce fantôme contre celles-ci justement, l'actrice parvenait à se délivrer d'une souffrance psychique qui n'appartenait qu'à elle seule (d'où cette phrase qu'elle adresse à Maurice juste après : « je viens de tuer une femme qui n'existe pas »).

Ainsi, l'on se rend compte que sur le plan dramaturgique la fonction de la vidéo en direct dans ce spectacle tend à dévoiler les dessous de la représentation non seulement en terme théâtral (les répétitions de la troupe) mais également en terme de subjectivité et d'intersubjectivité (les relations humaines et la crise existentielle). Comme dans *Le Projet Antonioni*, Van Hove semble ici gratter la surface des apparences pour atteindre le cœur des relations humaines et parvenir à saisir le Sujet dans sa complexité. Dans cette entreprise, la vidéo en direct semble se présenter comme un instrument privilégié. Nous l'avons vu au fil de nos exemples, elle permet à la fois la représentation et l'expression d'une subjectivité par la mise en image du corps (*Cris et chuchotements*, *Husbands*) ; elle participe au dévoilement de la fabrique filmique ou théâtrale et permet de rejouer formellement ce qui, dans la fiction, se joue de manière latente (*Le Projet Antonioni* et *Opening Night*) ; ou encore, elle donne à voir les relations intersubjectives en montrant une situation d'après différentes perspectives (le locuteur et le destinataire) ou en fonction de différents points de vue, comme si finalement, il s'avérait nécessaire de tout montrer au spectateur pour justement lui montrer qu'il ne peut pas tout voir.

Il est alors intéressant d'observer que chez Cassiers, la problématique de l'altérité est abordée d'une toute autre manière que dans les spectacles de Van Hove.

2.2. Une dramaturgie de l'incommunicabilité chez Guy Cassiers

Si nous avons pu observer que le traitement de la subjectivité chez Cassiers s'articulait à une problématique de l'identité et que l'utilisation de la vidéo en direct permettait de mettre en avant la dualité et l'effondrement sur lui-même d'un Sujet en crise, il s'avère en effet indispensable d'interroger la place qu'occupe l'altérité dans cette approche et la fonction de la vidéo en direct dans sa représentation sur scène. En effet, nos différentes analyses jusqu'ici nous ont permis de voir que chez Cassiers, la problématique du Sujet se manifestait au travers d'un rapport autoscopique évoqué dans la plupart des textes, c'est à dire entre le Sujet et lui-même, par la confrontation d'un personnage à son reflet. À partir de là, le metteur en scène anversoise va certes utiliser la mise en image comme mode d'expression d'une identité marquée par le morcellement, la dualité, voire le clivage, mais pas uniquement.

Dans cette confrontation des personnages à leur reflet, la question de l'altérité se pose dans la mesure où les protagonistes y perçoivent une présence qui leur est étrangère ou, pour le dire autrement : ils s'y perçoivent « comme un autre »⁴⁰⁸. Dans les spectacles mis en scène par Cassiers, le rapport à soi et le parcours identitaire qui s'y rattache vont donc passer par la confrontation des personnages à une altérité qui se loge en leur sein. De ce fait, notre étude de l'altérité ici implique que l'on n'interroge pas seulement le rapport des protagonistes à une altérité qui leur serait extérieure, c'est à dire « aux autres » – bien que cela soit nécessaire – mais que l'on considère aussi les formes de représentation (ou de manifestation) de cette présence spectrale qui participe de la construction identitaire et renvoie à ce que Paul Ricœur appelle l'*ipséité*⁴⁰⁹. Nous allons voir, dans les pages qui suivent, comment le recours à la vidéo en direct va permettre à Cassiers non seulement de fabriquer et de diversifier les manifestations de l'altérité sur scène mais également de développer, à partir de celles-ci, une dramaturgie de l'incommunicabilité.

⁴⁰⁸ Supra, p. 331 et suivantes.

⁴⁰⁹ RICŒUR, Paul. *Op. cit.*. Pour Ricœur, la notion d'identité se joue entre deux pôles dont le premier est marqué par la permanence dans le temps (l'« idem » ou « mêmété »), et le deuxième par la variation (l'« ipséité »). L'élaboration de l'identité est, d'après lui, le fruit d'une tension ou d'une oscillation entre le permanent du soi et son devenir dans le temps, autrement dit entre « le même et l'autre ». De cette manière, elle s'inscrirait dans un mouvement et se définirait précisément par ce mouvement, sans pouvoir être réduite à l'un des deux pôles.

Pour bien comprendre cela, il nous faut revenir un instant sur un aspect fondamental du travail de Cassiers, qui consiste à associer l'utilisation de la vidéo en direct à l'énonciation de monologues. Cette association n'est en effet pas sans conséquence sur la représentation lorsque l'on considère les spécificités du monologue.

2.2.1. La question du monologue

Dans la *Poétique du drame moderne et contemporain*⁴¹⁰ Kerstin Hausbei et Françoise Heulot expliquent que, dans la dramaturgie traditionnelle, le monologue avait pour fonction d'interrompre le dialogue pour préparer, commenter ou résumer l'action. Son caractère épique lui conférait la possibilité de « raconter » ce à quoi les lecteurs/spectateurs n'avaient pas accès dans « l'ici et maintenant de l'acte énonciatif »⁴¹¹ et son caractère lyrique, celle de dévoiler « l'état intérieur du personnage ». Les auteures précisent qu'au XIX^e siècle et avec l'évolution du drame et des nouvelles problématiques que désormais ce dernier véhiculait (et notamment celles de l'« intime »), « le monologue change[a] de statut et [devint] l'espace ouvert d'une parole en quête d'interlocuteur ou l'univers fermé d'une communication impossible »⁴¹². Ainsi, le monologue devient signifiant au-delà même de son contenu. Il dit en soi : tant l'impossibilité de dire que l'impossible rencontre de l'Autre, ce que Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos définissent par l'« impasse communicationnelle » et qui correspond pour Irène Roy à une « mise en crise de l'échange dialogué »⁴¹³ ; mais il dit aussi, tant une parole en exil, son exclusion du dialogue, que « l'ultime espace de parole possible ». De cette manière l'évolution du monologue, de fragment qu'il était dans une pièce à la « forme » qu'il donne à cette dernière en tant que « principe organisateur »⁴¹⁴, soulève la question du sujet qui prend la parole, d'un moi en quête d'interlocuteur, de reconnaissance et par extension, en quête d'identité.

Kerstin Hausbei et Françoise Heulot précisent qu'à partir du XIX^e siècle, le monologue a cessé d'être une convention permettant de commenter l'action, pour devenir un moyen de signifier « une parole désarticulée, fragmentaire et convulsive où se dévoile la psyché de ceux

⁴¹⁰ HAUSBEI Kerstin et FRANÇOISE HEULOT. « Monologue ». *Poétique du drame moderne et contemporain*. Louvain : Études théâtrales, n° 22, 2001.

⁴¹¹ *Ibidem*.

⁴¹² *Ibidem*.

⁴¹³ *Ibidem*.

⁴¹⁴ Nous empruntons ici les termes à Joseph Danan. Cf. DANAN, Joseph. *Le théâtre de la pensée*. Rouen : Médiannes, 1995, p. 98.

qui restent seuls avec leurs problèmes et leurs angoisses »⁴¹⁵. Dès lors, le monologue n'est plus défini uniquement par sa fonction mais aussi par son contenu dont l'expression affirmée d'une subjectivité constitue l'essence. C'est précisément sur cet aspect que l'étude de Jean-Pierre Sarrazac dans *Théâtres intimes* et celle de Joseph Danan dans *Le Théâtre de la pensée* se fondent. Tous deux étudient comment le développement de la subjectivité s'est manifesté dans la dramaturgie et évoquent ainsi le dévoilement d'un moi. Si Sarrazac se préoccupe de la voix monologique de l'auteur derrière celle des personnages, Danan, quant à lui, analyse la transposition du monologue intérieur de type romanesque au théâtre. D'après lui, le monologue intérieur constitue à la fois la forme et la technique privilégiées de l'expression du moi. Forme, lorsqu'il imprègne la structure de l'œuvre en tant que « principe organisateur », et technique, lorsqu'il n'en constitue qu'une composante. Il définit la notion de monologue intérieur comme étant le moyen d'expression de la pensée, à la fois en tant qu'interface entre le sujet et le monde et en tant que mouvement intérieur au sujet. Ainsi il met en relation le monologue intérieur avec un Théâtre de la pensée, un théâtre mettant en scène tant l'intériorité d'un personnage qu'un point de vue interne et subjectif. Dès lors, il fut question de « pénétrer dans un domaine moins exploré, celui du monde intérieur » afin de représenter le « théâtre de l'âme », un théâtre du « je » dans lequel les différents personnages traduisaient l'émiettement du moi.

Bien que cette conception puisse s'appliquer à des pièces à plusieurs personnages (Joseph Danan développe d'ailleurs une partie de son étude sur « la mise en scène du moi »⁴¹⁶ à partir d'exemples de ce type), il semble évident que ce qu'elle propose s'applique, à plus forte raison encore, à une pièce mettant en scène un seul et unique personnage. Il ne semble pas non plus excessif de dire qu'elle invite même la mise en représentation du drame par un seul acteur en scène, sans que cela lui impose de n'y jouer qu'une seule instance narrative. C'est d'ailleurs bien souvent le cas dans les spectacles solos, dans la mesure où ils sont plutôt conçus pour un seul interprète que pour un seul personnage. Conformément à la notion de « polyphonie⁴¹⁷ » définie par Danan, plusieurs voix peuvent très bien s'inscrire dans une structure monologique et constituer différentes facettes d'un seul discours, d'un seul

⁴¹⁵ *Ibidem*.

⁴¹⁶ DANAN, Joseph. *Op. cit.*, pp. 75 – 119.

⁴¹⁷ Bien que J. Danan ne réduise pas non plus la polyphonie aux différentes voix dans un même discours, et fait allusion à la « polyphonie informationnelle » dont parle Roland Barthes pour définir la théâtralité. DANAN, Joseph. *Op. cit.*

personnage, laissant ainsi entrevoir différentes figures de l'altérité dans la constitution du sujet.

L'une des conditions récurrentes du monologue est que la figure de l'Autre s'y manifeste toujours en négatif, c'est-à-dire par un vide, une absence. Cette absence n'est pas tant celle de l'Autre que celle « d'un interlocuteur direct et actif sur scène »⁴¹⁸ comme Marie-Christine Lesage et Adeline Gendron le soulignent, c'est-à-dire d'un interlocuteur qui participe au discours du personnage. De manière générale, dans les spectacles solo, cette absence d'un tiers, se manifeste par sa non-représentation. Il serait donc possible de dire qu'habituellement, le visage de l'Autre a les traits que lui donne le spectateur. Ainsi, l'on peut observer une tendance à substituer à l'absence de l'Autre dans le monologue, soit la présence des spectateurs (l'Autre silencieux du discours), soit celle d'un Autre imaginaire ou absent (le perdu, le lointain, le mort), soit une pluralité de voix prises en charge par le protagoniste (polyphonie). Un Autre qui peut être intérieur ou extérieur au sujet d'énonciation.

Dès lors, l'on comprend bien pourquoi l'association des monologues à l'utilisation de la vidéo en direct chez Cassiers est éminemment liée à la problématique du Sujet et à la question de l'altérité. Ce qu'il est alors intéressant d'observer c'est la manière dont Cassiers utilise la vidéo en direct dans les spectacles monologués *Rouge décanté* et *Cœur ténébreux*⁴¹⁹ afin de donner forme aux figures de l'altérité. En effet, si, dans le premier, l'altérité intérieure du personnage se manifeste en négatif, dans le second, en revanche, elle prend littéralement une forme extérieure dans l'image et se présente en tant qu'autrui, en tant que tiers.

2.2.2. De l'Autre en soi à l'Autre que soi

Dans *Rouge décanté*, en effet, c'est par la coordination d'un ensemble d'éléments laissant penser l'espace scénique comme un espace psychique, que la figure de l'Autre va apparaître en filigrane dans la représentation. Nous l'avons vu, le dispositif vidéo mis en place participe à la représentation d'une identité en crise, fragmentée. Les images projetées sont celles de l'acteur, de son corps et, plus précisément, de parties de son corps (son visage, son

⁴¹⁸ LESAGE, Marie-Christine et Adeline GENDRON. « Récit de vie et soliloque. Sur *Leçon d'anatomie* et *The Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay ». *La narrativité contemporaine au Québec*, (C. HÉBERT et I. PERELLI-CONTOS, dir.). Québec : PUL, 2004, p. 177.

⁴¹⁹ Rappelons qu'il s'agit ici d'adaptation de romans dont le premier (*Rouge décanté* de Jeroen Brouwers) est autobiographique. Le second étant *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad. Voir les informations sur les spectacles en annexe 2.

front, son ventre, etc.). Apparaît alors sur scène le morcellement de cette identité que la structure du récit laisse entrevoir, une unité mise en crise. Un corps morcelé par le médium visuel donc, mais un corps qui se fait aussi surface de projection. De cette manière, l'acteur semble se recouvrir d'une autre peau et presque disparaître sous les projections de sorte qu'une disparition du Sujet, l'évanescence d'une identité (jamais nommée) et son caractère mouvant soient mises en avant. Ceci est renforcé lorsque l'image projetée devient un tableau de couleurs dont les formes ne sont plus distinguables. Une image qui invite alors à penser cette peau comme celle d'un caméléon, d'un être dont les contours sont aussi instables que son identité, voire d'un être privé de sa propre identité, dépossédé de lui-même. L'espace scénique prend alors les allures d'un espace mental, telle une mise en scène de la pensée composée d'images, d'intentions non abouties (à deux reprises le comédien prend une cigarette, va l'allumer puis la repose), de répétitions quasi compulsives (coassements) comme des ritournelles qui hantent l'esprit, des variations de rythme ou encore une structure s'apparentant à celle du montage d'éléments hétérogènes (le visage de l'acteur en très gros plan côtoie sa présence entière, charnelle, sur scène, par exemple).

Les projections de l'acteur à travers les images diffusées viennent alors figurer la présence d'un Autre, fantomatique en quelque sorte, qui n'est pas étranger au Sujet mais qui lui est, au contraire, intimement lié. La présence simultanée sur le plateau de l'acteur et de son image invite alors à considérer le caractère indissociable des projections et de l'acteur lui-même. Leur superposition traduit d'autant plus la construction identitaire à l'œuvre : l'image du corps de l'acteur et son propre corps se complètent et maintiennent en même temps l'idée d'une « mise en crise » du Sujet. L'identité apparaît comme le résultat d'un palimpseste, comme la superposition de couches qui, l'une sans l'autre, perdrait de leur force constitutive. En effet, l'une et l'autre ou l'une sans l'autre en disent moins que l'une sur l'autre. Les projections vidéo, en venant asseoir en quelque sorte les enjeux dramaturgiques du récit, densifient la théâtralité du monologue en scène. Elles ajoutent à la représentation, cette « épaisseur de signes », dont parlait Barthes⁴²⁰. Si le médium visuel, dans *Rouge décanté*, est

⁴²⁰ « Qu'est-ce que le théâtre? Une espèce de machine cybernétique [une machine à émettre des messages, à communiquer]. Au repos, cette machine est cachée derrière un rideau. Mais dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages. Ces messages ont ceci de particulier, qu'ils sont simultanés et cependant de rythme différent; en tel point du spectacle, vous recevez en même temps 6 ou 7 informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimique, de leur parole), mais certaines de ces informations tiennent (c'est le cas du décor) pendant que d'autres tourment (la parole, les gestes); on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela la théâtralité: une épaisseur de signes. ». BARTHES, Roland. « Littérature et signification ». *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1981 (1963), p. 258.

mis au service de la représentation du monologue sur scène, il n'évince pas pour autant – bien au contraire – ce qui serait de l'ordre d'un dialogisme Bakhtinien que l'on décèle derrière la représentation d'un sujet inachevé, qui a perdu ses repères⁴²¹, et implique la présence de cet Autre en soi qui façonne le Sujet.

Ainsi, dans ce spectacle, Cassiers invite à penser cette altérité sans jamais la donner à voir en tant que telle, de manière explicite, à travers la figure d'un Autre, mais il y parvient en fabricant les conditions de son émergence, en la suggérant par l'ensemble des éléments de la représentation : le récit, le dédoublement de l'acteur dans la mise en image, la superposition de la scène et des images, les effets produits par la projection sur le corps de l'acteur, etc. C'est pourquoi il semble que cet Autre en Soi se manifeste en négatif dans *Rouge décanté* et cette présence paradoxale (signée par l'absence) est d'autant plus forte dramaturgiquement qu'elle fait écho à l'insoutenable solitude du personnage, à l'impossible lien avec autrui qui le caractérise, tout comme à la disparition de cette mère dont il a nié l'existence depuis son entrée au pensionnat.

En revanche, dans *Cœur ténébreux*, Cassiers s'appuie sur des ressorts différents de la mise en image pour manifester la présence de cette altérité intérieure. Dans notre chapitre précédent, nous avons noté que la question de l'altérité pouvait se situer au cœur même de la mise en récit et, plus précisément, dans la structure énonciative mise en place. Obéissant à une structure dialogique et polyphonique, le monologue de *Cœur ténébreux*, fait explicitement place à l'Autre dans sa construction narrative. De cette manière, le personnage de Marlow apparaît dans toute sa complexité, c'est à dire comme s'il pouvait constituer la figure unitaire d'une multiplicité de personnages. La mise en scène du monologue travaille dans ce sens, laissant planer le doute sur la possibilité que Marlow et Kurtz ne fassent finalement qu'un. À cet égard, nous relevions dans notre partie consacrée à la fabrique des images, la faculté de suggestion que pouvait avoir l'ombre de l'acteur dans l'image, une ombre fabriquée par un effet de contre-jour qui semble décupler l'effet d'une présence dans l'image en la personnifiant. « Je l'ai entendu parler, et comment. Et j'avais raison. Une voix. Il n'était plus guère qu'une voix. Et je l'ai entendue, elle, lui, ça... la voix. »⁴²² C'est en ces termes que Marlow évoque sa première rencontre avec Kurtz et que le profil de l'acteur apparaît en contre-jour à l'écran, donnant l'impression que c'est elle, cette ombre, qui prend la parole et

⁴²¹ BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard, 1984, p. 296.

⁴²² *Cœur Ténébreux*, tapuscrit, p. 21.

« incarne » presque cette voix dont parle le personnage. La force de cette juxtaposition de la scène et de l'image repose alors sur les différentes lectures possibles de la situation représentée : est-ce Marlow qui se trouve confronté à sa propre part d'ombre ? Est-ce le fantôme de Kurtz qui se tapit dans les souvenirs du protagoniste ? Ou encore est-ce le signe d'une plongée en soi, en ce qui est resté tu jusque-là, c'est à dire en ce qui est littéralement resté « dans l'ombre » – tel le pan aveugle ou la chambre noire d'une histoire intime et personnelle – et qui désormais s'exprime ?

De la même manière, le fait que l'ensemble des personnages virtuels soit joué par l'acteur lui-même ne manque pas d'évoquer l'idée que le personnage qu'il incarne sur scène est avant tout un être multiple, littéralement constitué de différents visages. C'est d'ailleurs là l'un des enjeux éminemment politiques de ce spectacle : interroger l'Homme non seulement dans sa complexité (en fonction de toutes ses facettes) mais également, d'un point de vue universel, par-delà les différents visages qu'il peut avoir, ce visage qui singularise chaque homme et en fait un être unique parmi d'autres êtres uniques. Ce « visage du prochain » qui, pour Emmanuel Lévinas, est « porteur d'un ordre, imposant au *moi* à l'égard d'autrui une responsabilité gratuite (...) et où autrui [est] absolument autre, c'est à dire encore incomparable et, ainsi, unique. »⁴²³. Alors, ce qu'il est intéressant d'observer ici, c'est que l'altérité intérieure relève encore, comme dans *Rouge décanté*, de la manifestation d'une présence (dans l'ombre) à laquelle concourt la vidéo en direct, plus que d'une représentation à proprement parler. En revanche, la figure de l'Autre en tant qu'autrui, autre que soi, passe par la représentation de personnages extérieurs, avec lesquels l'acteur dialogue, et ce bien que cette représentation soit dévolue aux images vidéo préenregistrées.

Néanmoins, à l'échelle du spectacle, ces deux formes d'altérité semblent renvoyer l'une à l'autre : l'altérité intérieure de Marlow passe par et renvoie à Kurtz et aux autres protagonistes et inversement, l'altérité extérieure (les personnages virtuels) passe par et renvoie à Marlow. En d'autres termes, l'Autre en soi se lit non seulement par la manifestation de Kurtz en Marlow et le fait que chacun des personnages virtuels constitue une facette du protagoniste, tandis que l'Autre que soi, passe par la reconnaissance possible de l'acteur et, par extension de Marlow, dans chacun des personnages virtuels. Ainsi, *Cœur ténébreux* semble être conçu non seulement sur la présence ou, du moins, la manifestation de deux

⁴²³ LEVINAS, Emmanuel. *Altérité et transcendance*. Montpellier : Fata Morgana, coll. "Essais", 1995, p. 172.

formes d'altérité (l'une intérieure au Sujet et l'autre, extérieure) mais également sur le fait qu'elles reposent l'une sur l'autre et qu'elles se renvoient l'une à l'autre.

L'utilisation de la vidéo en direct sur scène permet donc à Cassiers de jouer sur cette représentation d'une altérité ambivalente, à la fois extérieure et intérieure au Sujet, à la fois semblable et différente aux personnages sur le plateau. Or c'est précisément cette ambivalence qui va creuser au cœur même de la représentation les couches du texte qui fabriquent la fiction et qui va ouvrir sur une polysémie qui déborde le récit. Dans *L'Homme sans qualités*, par exemple, lorsqu'Ulrich et Walter expriment leur vision respective de la société et des changements qui s'y amorcent, l'utilisation de la vidéo en direct et le traitement en temps réel des images va venir suggérer l'idée que ces deux points de vue peuvent aussi être issus d'un seul et même homme. À ce moment du spectacle, les profils respectifs des deux acteurs sont juxtaposés avec une telle précision qu'à l'écran n'apparaît plus qu'un seul visage figurant à la fois une altérité extérieure aux deux personnages – le visage d'un Autre qu'eux – et en même temps une altérité faite à partir d'eux-mêmes. Par ce biais, Cassiers semble mettre en avant non seulement une certaine forme d'égalité des jugements, d'égalité des points de vue – ceux d'Ulrich et de Walter –, en dépit du fait qu'ils soient diamétralement opposés, mais également la possibilité de voir ce qui se joue sous la surface du texte, c'est à dire la naissance d'un homme nouveau ou, plus exactement, d'un nouveau visage de l'homme, dans une société en pleine mutation. Or n'est-ce pas là l'enjeu de leur prise de parole à chacun ? Là, ce que révèlent leurs propos respectifs, sans pour autant le dire ? Ulrich et Walter qui, sur scène, sont situés de part et d'autre du plateau, forment à l'écran un seul et même homme, marqué d'une ambivalence quasi insoluble et qui vient faire écho à cet homme nouveau que verra naître le siècle à venir : à la fois produit du passé et promesse d'avenir, marqué de la lucidité presque cynique d'Ulrich et de l'idéalisme inquiet voire aveugle de Walter.

2.2.3. La complexité du rapport à l'Autre

La question de l'altérité dans les spectacles dialogués se pose également par le fait que les monologues intérieurs, donnant lieu à l'utilisation de la vidéo en direct, mettent en avant l'Autre en tant qu'absent. Absent dans le système d'interlocution favorisant ainsi, pour un personnage, une prise de parole déterritorialisée de l'échange ou, pour le dire autrement, d'une prise de parole qui se fait à l'insu des autres protagonistes du spectacle. La figure de

l'Autre apparaît ainsi en négatif à travers la forme du discours qui est privilégiée, et invite naturellement à interroger la fonction des images en direct dans la construction de cet isolement des personnages et, par extension, de leurs rapports à l'altérité. Il est en effet intéressant d'observer que dans les spectacles dialogués de Cassiers, le recours à la vidéo en direct sur le plateau va permettre au metteur en scène de créer un espace visuel supplémentaire dans la représentation. Celui-ci ne sera pas dévolu, comme on peut parfois le voir chez Van Hove, à rendre visible un espace extérieur à la scène (loge, couloirs, etc.), mais va plutôt avoir pour fonction de signifier l'isolement des personnages par rapport aux autres. Le cadre de l'écran va, en effet, permettre à Cassiers de circonscrire au cours du spectacle un espace symbolique manifestant la frontière entre un espace ouvert aux dialogues (la scène) et un espace destiné aux monologues intérieurs, c'est à dire à une parole décomplexée par laquelle les personnages livreront ce qu'ils cachent aux autres.

L'alternance des monologues de Leinsdorf, Von Shattenvalt, Tuzzi, Arnheim, Diotima, Clarisse ou encore Bonadéa avec les séquences dialoguées entre Ulrich et Diotima au deuxième acte de *L'Homme sans qualités*, tout comme les interventions filmées de Clarisse dans *Le Mariage mystique* le montrent bien. Tandis qu'évoluent sur scène les acteurs, les personnages apparaissant à l'écran dévoilent d'autant mieux leurs confidences respectives que le cadre de l'écran extirpe les personnages de l'action à la faveur de la réflexion et que la surface de projection se fait territoire de l'intime. Ce cadre de l'écran, ajouté aux gros plans *réflexifs*⁴²⁴ sur les visages des acteurs et à l'amplification sonore permettant de faire entendre leur moindre souffle, travaillent donc, sur les plans visuel et sonore, en faveur de cette déterritorialisation du dialogue qui se joue dans le monologue. L'image permet de reterritorialiser le personnage dans un espace autre, coupé des autres et distinct de la scène, un territoire que Cassiers utilise comme un espace propice à la révélation et au dévoilement. En établissant ainsi une rupture spatiale sur le plateau, l'écran, qui permet la mise en représentation de cet espace mental, n'a donc pas seulement pour fonction de symboliser le seuil d'un espace intérieur – renvoyant au Moi du protagoniste – mais il apparaît également comme le vecteur d'une parole libérée, désentravée.

⁴²⁴ Dans notre première partie, nous évoquions la présence chez Cassiers de gros plans que Deleuze définit comme « réflexifs » en tant qu'ils donnent à voir un visage qui pense à la différence des gros plans qu'il qualifie d'« intensifs » et qui font place à des visages qui éprouvent. Supra, p. 252.

À cet égard, le spectacle *Le Crime* est particulièrement intéressant puisque le rapport problématique de Moosbrugger au langage constitue l'un des enjeux dramaturgiques du spectacle et que l'utilisation de la vidéo en direct contribue justement à rendre possible l'expression du criminel, pourtant en proie à l'incapacité de dire :

« On écrit des livres sur tellement de choses. Pourquoi pas sur moi ? Je ne suis pas un sujet banal. Un écrivain avec un minimum de talent et d'instinct devrait pouvoir en faire quelque chose. Je le ferais moi-même si je le pouvais. Mais je ne le peux pas. Pour écrire un livre sur moi, il faut connaître plus de mots que moi. Et il faut aussi et surtout pouvoir mieux les maîtriser.

Parfois, heureusement, les mots ne font pas les difficiles et ils glissent comme sur des roues, non, monsieur, oui, madame, et couci-couça.

Mais d'un coup, le monde me crève les yeux, comme si j'avais dit quelque chose de mal. Les pierres ont l'air beaucoup plus tranchantes que d'habitude. On peut voir combien elles sont dures, combien elles sont lourdes, sans même devoir les prendre en main. Une femme passe, et encore une, et encore une, et je ne veux pas regarder parce qu'elles me dérangent, mais je regarde quand même et je sens combien je suis devenu lent. Mes yeux bougent lentement, difficilement, comme s'ils étaient dans du goudron ou du ciment durci. Ça fait mal. Le sang se change en poison dans mes veines. Et pas moyen de faire avancer les mots non plus. Ils me collent au palais comme de la gomme. Je dois les en détacher syllabe par syllabe.

Il arrive que quelqu'un me regarde avec stupéfaction sans avoir idée de la difficulté, de la concentration qu'il m'a fallu pour prononcer ce mot.

Je comprends ce que je dis, mais je ne peux pas toujours dire ce que je comprends. Et c'est juste quand j'en ai le plus besoin que les mots me laissent tomber. Juste quand les choses pour lesquelles ils m'enferment à chaque fois sont sur le point de se passer.

Après m'avoir enfermé dans leurs asiles, dans leurs prisons, ils déconnent sur moi, ces messieurs instruits, ces juristes et ces docteurs. Et sur la torpeur dans laquelle je m'enlise. Mais l'écrivain qui veut écrire sur moi, n'a pas le droit de remplir de ses conneries le silence qui me paralyse, il doit le laisser parler. Il doit saisir mes mots au vol et les coucher sur le papier, juste avant qu'ils ne se transforment en mélasse. Il faut qu'il en soit capable ! Car je jure qu'à ces moments, j'ai à dire des choses que personne n'a encore entendues et que tout le monde ignore. »

Au moment où Moosbrugger prononce ces paroles, ses yeux immobiles dans l'image font non seulement écho à ce qu'il dit ressentir à la vue des femmes (« Mes yeux bougent lentement, difficilement, comme s'ils étaient dans du goudron ou du ciment durci. ») – ce qui ne manque pas de suggérer une étrangeté presque animale, comme s'il perdait toute humanité – mais font ressortir plus encore le mouvement de ses lèvres qui, paradoxalement, disent sa difficulté à s'exprimer. Ici, l'image elle-même, dans le contenu qu'elle permet de mettre en avant par le gros plan, vient signifier le rapport paradoxal du personnage au langage puisqu'elle donne lieu à l'expression de ce qu'il éprouve tout en disant justement ne pas parvenir à l'exprimer face aux autres. Il est intéressant de remarquer que cette logique

fonctionne à l'échelle du spectacle, par delà le contenu des images. En apparaissent à l'écran, les prises de parole de ce personnage démunie devant le langage semblent trouver une voie d'accès aux autres, un moyen d'être exprimées. Moosbrugger y exprime en effet tout ce qu'il a été incapable de formuler devant ses juges, tout ce qu'il a toujours gardé pour lui. Le médium semble alors constituer en soi le vecteur possible du discours tout en maintenant l'idée qu'il soit entravé, c'est à dire incapable d'être exprimé dans un rapport immédiat (et *i-média* au sens de « sans médiation ») à autrui. La nécessité ici de recourir au médium (vidéo) en tant qu'intermédiaire du rapport (langagier) à autrui permet de mettre en avant sur le plan dramaturgique l'isolement de Moosbrugger par rapport au langage, au même titre que l'enfermement du criminel dans sa cellule, sans pour autant que ne soit illustrée de manière réaliste la situation du personnage.

Cassiers utilise ainsi la vidéo en direct bien au delà de ce qu'elle permet de représenter visuellement dans l'image : il fait du médium un signe théâtral à même de créer un espace d'expression du Sujet, tout en suggérant la complexité du rapport à l'Autre (par une incapacité à entrer en lien direct, immédiat, sans médiation avec lui). Le médium dit à la fois l'empêchement du discours et, dans le même temps, constitue le moyen de dépasser l'entrave. C'est pourquoi, le dispositif vidéo tel que l'emploie Cassiers se prête d'autant mieux à la mise en scène des monologues qu'il permet d'amener à la scène, par delà la forme du discours, la crise de l'échange dialogué et, à partir de là, permet le développement d'une dramaturgie de l'incommunicabilité particulièrement palpable dans *Le Mariage mystique* ou encore dans le spectacle monologué *Rouge décanté*.

Dans *Le Mariage mystique*, par exemple, les interventions de Clarisse qui sont filmées et diffusées en direct concernent, rappelons-le, les lettres qu'elle adresse à Ulrich et, de ce fait implique qu'il y ait une distance entre les personnages justifiant, dans le récit, une relation épistolaire. Si Cassiers prend le parti de faire jouer l'actrice sur le plateau, à jardin, en présence des personnages d'Ulrich et d'Agathe, situés quant à eux au centre ou à cour, le metteur en scène parvient à délimiter leur espace respectif en mettant l'accent sur les propos que Clarisse adresse à la caméra dont les images sont projetées en direct sur le fond de scène. Le cadre de l'écran affirme ainsi la limite symbolique des espaces fictionnels de sorte que l'espace scénique dans la globalité devient, pendant ces passages, le territoire de Clarisse, en dépit de la présence des autres personnages sur scène. L'isolement de la jeune femme, voire

même une certaine forme de solitude propice aux dérives hallucinatoires que l'on devine dans ses propos, n'en sont que plus affirmés encore.

Par ailleurs, cette surface de projection favorise la circonscription de l'espace communicationnel ou, pour le dire autrement, là où le récit établit la lettre comme mode de communication entre les personnages, le plateau fait place à l'écran comme vecteur de transmission des messages de Clarisse. Dans le devenir scénique du texte, Cassiers utilise donc la vidéo comme médium du message épistolaire et transpose ainsi l'entrée en relation des personnages par cet intermédiaire qui, une fois encore, dit tant l'entrée en contact que son incapacité à se faire dans un rapport d'immédiateté (c'est à dire, en l'absence d'un médium, d'un intermédiaire). Il est alors intéressant de voir que cette transposition scénique de la lettre, fait place à un langage qui ne se réduit pas au verbe, aux mots, mais se trouve augmenté par celui du corps : un langage où se déploie, au travers des postures de la comédienne, de ses regards et de sa voix, un jeu de séduction qui échappe au contenu du discours. D'un point de vue dramaturgique, la fonction de la vidéo en direct ici, comme dans *Le Crime*, ne relève plus simplement de l'instrument qui donne à voir une image, mais sert en soi de signe dans la représentation : elle dit en soi le dépassement d'une impossible entrée en relation avec l'autre. Ainsi, l'utilisation des images en direct que fait Cassiers dans ce spectacle ne va pas seulement donner lieu à la représentation d'une identité en crise, du déséquilibre psychique du personnage, comme nous l'avons vu précédemment, mais elle sert également à représenter par la nature même du médium, la complexité du lien à l'Autre.

De la même manière, dans *Rouge décanté*, où l'utilisation des images en direct permet d'apparenter l'espace scénique à un espace psychique, le dispositif vidéo mis en place traduit aussi, de par sa nature, la complexité du rapport du personnage aux autres comme celle du rapport à lui-même. Plus concrètement, dans son récit, le personnage ne cesse de rappeler sa difficulté à s'attacher aux gens qu'il aime, à s'établir dans une relation d'intimité avec autrui, alors même que ce qui transparaît dans ses propos c'est son impossible rapport à lui-même et cette rupture consommée entre l'enfant qu'il fut et l'homme qu'il est devenu. Cassiers, dans sa mise en scène, va quant à lui prendre cette logique par l'envers, en faisant place au délitement du Moi du protagoniste et en montrant, par la nature du médium employé, la distance indispensable et paradoxale à l'entrée en relation avec autrui et à une certaine forme de proximité voire d'intimité. De cette manière, le rapport à l'altérité que développe le metteur en scène dans son spectacle apparaît, comme dans le récit, indissociable du rapport à

Soi, mais il ne passe pas uniquement par la représentation en tant que telle d'une proximité et d'une intimité impossibles, au contraire : il se manifeste par la mise en place de ses conditions d'existence.

En effet, la médiatisation des modes de communication (par les images en direct et par l'amplification de la voix) implique, en soi, une mise à distance qui vient métaphoriser l'isolement du personnage, non seulement par la présence d'un intermédiaire qu'est le médium, mais également par la facture des images qui ne cesse de rappeler la condition d'otage du protagoniste et par la propension de l'écran à le faire apparaître comme si une partie de lui-même était restée derrière une vitre, comme dans une bulle de verre impénétrable. Dans cette configuration, aucun contact direct ne semble alors pouvoir suffire au personnage pour entrer en relation avec autrui (et avec lui-même) en même temps que lui-même refuse explicitement tout contact direct avec le monde et avec ses émotions : « Laissez-moi tranquille. Je suis absent. Ne faites pas appel à moi. Je ne *sens* rien et ne *veux* rien sentir. »⁴²⁵. Le personnage répètera cette phrase à plusieurs reprises au cours du spectacle et sans même qu'elle soit prononcée, résonnera encore lorsqu'il évoquera son sentiment de trahison et d'abandon devant la décision prise par sa mère de l'envoyer, à la sortie du camp, dans un pensionnat. Cette blessure originelle qui déterminera ses relations aux autres, et tout particulièrement aux femmes, ainsi qu'à lui-même, marque la rupture « du » et « dans le » lien. C'est à dire une rupture qui, en même temps qu'elle affirme le lien, le dénie du même coup. Ce lien qui, pour le protagoniste, est finalement impossible à investir autrement que de manière superficielle fait place sur scène et, plus exactement dans l'écran, à l'image justement, une image en tant qu'elle est couche superficielle d'un corps ou d'un objet.

Cette difficile entrée en relation avec autrui n'est donc pas représentée sur scène à proprement parler, mais elle va trouver ici son assise d'une part dans l'utilisation du médium en tant que ce qu'il est par nature et, d'autre part, dans le rapport entre la scène et la salle instauré par Cassiers. En effet, c'est paradoxalement par le détour du médium visuel que le spectateur peut mieux approcher le personnage. La projection des images filmées en direct fonctionne comme une loupe grossissant les expressions et mouvements les plus infimes du visage, et permet ainsi aux spectateurs d'y avoir accès, de s'en sentir au plus près à la fois en terme de proximité et d'intimité. L'amplification de la voix participe elle aussi de ce

⁴²⁵ *Rouge décanté*, tapuscrit, p. 6.

rapprochement dans la mesure où elle offre à l'acteur la possibilité de murmurer, de chuchoter, et rend ainsi perceptible son souffle, sa respiration et le moindre de ses soupirs. Dès lors, un rapport paradoxal s'installe entre cet élan vers l'intimité du protagoniste et la mise à distance instaurée par le dispositif vidéo. Comme si cette dernière constituait la condition *sine qua non* d'un contact entre le personnage et le Monde, entre le personnage et l'Autre auquel, ici, le spectateur s'apparente. Or, c'est là, semble-t-il l'une des forces du dispositif dans ce spectacle : mettre à distance pour permettre, paradoxalement, un rapprochement et, dans le même temps, matérialiser véritablement la complexité du rapport à l'Autre et celle du rapport à Soi.

C'est pourquoi, dans *Rouge décanté*, le rapport à l'altérité n'est pas tant donné à voir sur scène, que donné à être éprouvé dans la salle, par les spectateurs. Si le personnage exprime sa difficulté à entrer en contact avec le monde, à se livrer, celle-ci se traduit dans la représentation par la médiation de la vidéo entre l'acteur et le public. C'est du moins ce à quoi le dispositif semble se prêter. Une fois encore, la vidéo en direct n'a plus seulement une fonction pratique (en tant qu'outil de captation et de projection d'images) mais constitue l'un des ressorts dramaturgiques pour dire l'incommunicabilité sans pour autant manquer à sa fonction de médium (de vecteur de communication).

Car en effet, comme dans les autres spectacles de Cassiers, dans *Rouge décanté* aussi, le dispositif vidéo permet de matérialiser cet espace de délivrance d'un personnage retranché jusque là dans le silence ou, du moins, dans le non-dit. L'utilisation des images en direct contribue à leur dévoilement – elles n'apparaissent d'ailleurs qu'au moment où le protagoniste évoque sa mère et stipule que ce n'est qu'à partir de sa mort qu'il a pu enfin parler d'elle, mettre des mots sur son enfance et exprimer sa rancœur jusqu'alors étouffée. Tel le couvercle ouvert d'une boîte de pandore d'où le personnage exorcise ses souvenirs les plus douloureux, l'écran se fait surface de projection de ce qu'il a toujours refoulé : des larmes, de la détresse sont alors rendues visibles sur son visage en gros plan dans l'image. Il est alors frappant de remarquer avec quelle obstination le personnage s'emploie, au cours du spectacle, à nettoyer de manière presque compulsive les lames en verre d'un store qui constitue l'un des deux écrans sur le plateau. Comme s'il trouvait dans cette action une contenance qui lui échappe, comme s'il était en train de faire du ménage dans ses souvenirs et de nettoyer, comme on nettoie des verres de lunettes, cet écran à travers (ou sur) lequel apparaissent les traces laissées par son passé. À ce moment précis, il évoque d'ailleurs la rancœur éprouvée à

l'égard de sa mère et, tout à coup perdu, il semble réaliser qu'il en a toujours voulu à quelqu'un qui ne le méritait peut-être pas. Certes, ce n'est pas le contenu de l'image en direct qui ici permet de transposer le processus de purification ou de purgation émotionnelle dans lequel le personnage s'inscrit lorsqu'il met des mots sur ce qui le ronge, mais l'utilisation du dispositif de projection en tant qu'élément matériel dans le spectacle. Cela montre bien néanmoins que Cassiers utilise le dispositif vidéo au delà de sa fonction première, utilitaire, pour en exploiter la matérialité dans une perspective dramaturgique et ainsi enrichir la représentation de signes stimulant l'imaginaire des spectateurs.

Il est ainsi frappant de constater que d'un point de vue dramaturgique, Ivo van Hove et Guy Cassiers utilisent tous deux les images en direct de manière à mettre en scène la subjectivité des personnages. Si le premier privilégie une approche par la représentation et l'expression des corps dans l'image, le second offre une toute autre perspective sur la question du Sujet. Par le recours à la vidéo en direct, il dévoile ce qui traverse l'esprit des protagonistes, fait place à l'expression de leurs pensées ou, du moins, à ce qu'ils tiennent sous silence, de manière à ce que l'espace visuel prenne les allures d'un espace intérieur ou d'un espace tel que les personnages peuvent le percevoir (*Cœur ténébreux*). Là où chez Cassiers le Sujet se trouve face à lui-même comme s'il était face à un Autre, se présente comme un individu porteur en soi d'une altérité parfois refoulée et souvent aliénante (*Rouge décanté*, *Cœur ténébreux*, *Le Crime*) et, quoi qu'il en soit, toujours hanté par un passé ou par ses fantômes ; chez Ivo van Hove, en revanche, c'est face aux autres, dans l'interaction, la confrontation, les colères, les élans amoureux, les désirs, les pulsions, les empoignades, les réconciliations, les manifestations de tendresse, que le Sujet se découvre et se dévoile, se fait et se défait, vit et parfois même meurt (*Les tragédies romaines*, *Cris et chuchotements*).

L'identité du Sujet se manifeste dans la construction même des images en direct. Les deux metteurs en scène accordent une importance considérable non seulement au choix des images, mais également à leur composition interne, à ce que, dans leur forme, elles sont à même de véhiculer, d'un point de vue dramaturgique, dans la représentation. Mais une fois encore, si les deux metteurs en scène se rejoignent sur ce point, leurs procédés divergent nettement. Cette considération formelle des images et leur résonance sur le plan dramaturgique se traduit soit par des partis pris liés à la captation filmique (notamment chez Van Hove), comme nous avons pu le voir dans *Husbands*, par exemple, où la caméra subjective va permettre d'introduire le rythme, les mouvements et les déplacements des

acteurs au cœur de l'image, rendant ainsi manifestes les pulsions qui agitent les personnages de l'intérieur, comme si l'image s'apparentait finalement à un corps en soi ; soit par une intervention en régie sur les images – traitements en temps réel –, comme nous l'avons souligné dans l'ensemble des spectacles de Cassiers. Ici, les visages peuvent être modifiés, étrangéisés, désincarnés, apparaître telles des figures spectrales, surgissant des abîmes de l'écran avant d'y retourner en se dissolvant dans des effets de flou ou de contraste.

En dépit de ces distinctions, l'on s'aperçoit néanmoins que dans les spectacles des deux metteurs en scène, l'écran constitue toujours le support de visibilité d'un théâtre du *je* : celui de la psyché pour Cassiers, chez qui les figures prennent les allures de spectres s'éclipsant de manière éthérée, et où les images laissent entrevoir une identité fragmentée que la prise de parole des protagonistes tente de réparer ; celui des relations intersubjectives pour Van Hove, chez qui l'on scrute, à la surface d'un visage ou dans un regard, les réactions de celui qui parle ou de celui qui l'écoute, ou encore chez qui la fabrique des images s'apparente à celle des relations et dévoile leur possible facticité. Pour autant, les metteurs en scène se rejoignent aussi. Tous deux interrogent la condition humaine par le prisme des rapports à l'altérité : dans les spectacles de notre corpus, là où Van Hove utilise les images en direct pour développer une dramaturgie du délitement (désagrégation des relations intersubjectives et déconstruction des faux-semblants) qui permet de mettre à nu la complexité du Sujet, Cassiers développe celle de l'incommunicabilité, de la complexité du rapport à soi dans l'impossible rapport à l'Autre.

CHAPITRE 7

LA FONCTION PROXÉMIQUE

« L'entre-images est ainsi (virtuellement) l'espace de tous ces passages. Un lieu physique et mental, multiple. À la fois très visible et secrètement immergé dans les œuvres remodelant notre corps intérieur pour lui prescrire de nouvelles positions, il opère entre les images, au sens très général et toujours singulier du terme. Flottant entre deux photogrammes comme entre deux écrans, entre deux épaisseurs de matière comme entre deux vitesses, il est peu assignable : il est la variation et la dispersion même. C'est ainsi que les images désormais nous parviennent, l'espace dans lequel il faut décider qu'elles sont les vraies images. C'est à dire une réalité du monde, aussi virtuelle et abstraite soit-elle, une réalité d'image comme monde possible. »⁴²⁶

Dans les spectacles d'Ivo van Hove comme dans ceux de Guy Cassiers, les images en direct ont la particularité d'attirer l'œil du spectateur et ainsi d'orienter ou du moins d'aiguiller son regard sur la scène (et les écrans). En permettant de désigner des foyers d'action dans la représentation (y compris ceux qui se situent à l'extérieur du plateau chez Van Hove), la vidéo en direct assume en effet une fonction qui ne relève pas uniquement des champs narratif et dramaturgique, mais aussi du champ perceptif. C'est un peu comme si les metteurs en scène, en faisant intervenir les images, orchestraient en quelque sorte le regard du public et induisaient, par la confrontation ou la juxtaposition quasi permanente de la scène et des écrans – dans un espace qui parfois est véritablement atomisé par la prolifération de ces derniers (*Tragédies romaines*) –, un rapport bien singulier à la représentation théâtrale : un regard tantôt au plus proche (par les gros plans), tantôt au plus loin (par le plan d'ensemble que propose le cadre de scène).

Chez Ivo van Hove, l'on s'aperçoit que cette mise en scène de la perception implique différentes modalités qui ont en commun de favoriser la mobilité des points de vue dans et par l'image. Dans ses spectacles, le regard des spectateurs est toujours mis en mouvement. Or, nous allons voir que l'intérêt de la démarche du metteur en scène tient à la variété des moyens qu'il met en place pour justement mettre en mouvement ce regard des spectateurs : de l'atomisation de l'espace visuel aux stratégies d'aiguillage des regards, en passant par la variation des différents angles de vue et des perspectives sur la scène de sorte à montrer les

⁴²⁶ BELLOUR, Raymond. *L'Entre-images. Photo. Cinéma. Vidéo*. Paris : Ed. de la Différence, 2002, p. 14.

situations scéniques autrement que telles qu'elles se présentent traditionnellement sur scène. Nous verrons également, comment Van Hove pousse à son paroxysme cette mise en mouvement du regard des spectateurs dans *Les Tragédies romaines*, en les amenant à se déplacer physiquement au cœur et autour du dispositif. Dès lors que le recours à la vidéo en direct permet à Van Hove de convoquer différents degrés de présence des spectateurs à l'œuvre, aux acteurs, à la scène et aux images, de sorte que ces degrés de présence reconfigurent en quelque sorte l'« ici et maintenant » du public dans la représentation.

Cassiers, pour sa part, procède une fois encore d'une toute autre manière. Dans ses spectacles, le regard des spectateurs, bien qu'il fasse également l'objet d'une attention toute particulière de la part du metteur en scène, s'avère être beaucoup moins sujet à des déplacements. Il n'est pas mis en mouvement, comme il peut l'être chez Ivo van Hove. Bien au contraire : il semble plutôt se caractériser par une certaine immobilité due à la configuration des dispositifs de projection. Nous allons voir dans les pages qui suivent comment ceux-ci induisent une vision non plus kaléidoscopique du plateau – comme c'est le cas chez Ivo van Hove –, mais plutôt globalisante, offrant ainsi aux spectateurs la possibilité d'embrasser tout ce qui s'y déroule (incluant la scène et les images projetées) d'un même coup d'œil. Cette particularité va avoir un impact sur le rapport entre la scène et la salle qu'élabore Cassiers, puisqu'elle va contribuer à faire du dispositif une image en soi – *image-épaisseur* en quelque sorte, à l'instar de certaines œuvres de Gerhard Richter en peinture, ou de Bill Viola en vidéo – dans laquelle les spectateurs vont être amenés à « s'enfoncer »⁴²⁷. À partir de là, une certaine forme de fascination va pouvoir s'établir entre les spectateurs et l'objet de leur regard.

Pour autant, comme Ivo van Hove, Cassiers travaille le potentiel paradoxal des images en direct : ce qui favorise la proximité entre scène et salle, le rapport de fascination voire même de contemplation, ne fait pas pour autant l'économie d'une mise à distance des spectateurs dont les enjeux ne sont peut-être pas si éloignés chez les deux metteurs en scène.

⁴²⁷ Nous reprenons ici un terme de Jean-Luc Godard cité par Philippe Dubois : « À des moments, il faudrait voir si on ne peut pas passer d'une image à une autre, plutôt en s'y enfonçant, comme on s'enfonce dans l'histoire – ou que l'histoire vous enfonce quelque chose dans le corps ». Jean-Luc Godard, scénario-vidéo du film *Sauve qui peut (la vie)*, propos publiés dans la *Revue Belge du Cinéma*, n° 22-23 (consacré à Jean-Luc Godard), sous la dir. de P. Dubois, Bruxelles, APEC, 1988, pp. 117-120 ; Cité dans DUBOIS, Philippe. « La question vidéo face au cinéma : déplacements esthétiques ». *Cinéma et dernières technologies*. (P. DUBOIS et al., dir.). Paris/Bruxelles : INA/De Boeck Université, 1998, p. 204.

1. Mettre en scène la perception

« La notion de dispositif est ici centrale. À la fois machine et machination (au sens de la méchanè grecque) tout dispositif vise à produire des effets spécifiques. Cet « agencement des pièces d'un mécanisme » est d'emblée un système générateur, qui structure l'expérience sensible chaque fois de façon spécifique. Plus qu'une simple organisation technique, le dispositif met en jeu différentes instances énonciatrices ou figuratives, engage des situations institutionnelles comme des procès de perception. »⁴²⁸

1.1. La mobilité du regard chez Ivo van Hove

Lorsqu'on analyse l'impact des images en direct sur la perception des spectateurs chez Van Hove, il est en effet frappant de constater leur faculté à déplacer l'attention des spectateurs d'un foyer d'action à un autre. Leur regard n'est jamais tendu vers un unique point de fuite (en terme de perspective) mais, au contraire, il ne cesse de voyager dans l'espace visuel favorisant ainsi un jeu de va-et-vient qui crée une mise à distance de et dans la représentation voire même un effet d'étrangeté. Deux types de répercussions qui ne manquent pas de rappeler le principe de distanciation brechtienne selon lequel les spectateurs ne sont jamais ni totalement emportés dans la représentation de la fable, ni totalement tenus en dehors, mais oscillent dans cet entre-deux favorable à l'exercice d'un regard critique sur ce qui leur est donné à voir.

1.1.1. Parcelliser l'espace visuel

Plus concrètement, nous pouvons noter que ce jeu de va-et-vient qui caractérise la perception des spectateurs s'établit dans un premier temps sur la présence dans l'espace scénique de plusieurs écrans. Cet aspect contingent au dispositif de projection et/ou de diffusion des images n'est certes pas propre au travail de Van Hove ni même à la présence de la vidéo en direct dans ses spectacles, puisque nous le retrouvons dans toute forme spectaculaire donnant à voir simultanément des images (qu'elles soient diffusées en direct ou en différé) et une action performative, théâtrale voire même sportive. Il n'en demeure pas moins, que cet éclatement de l'espace visuel, son atomisation en plusieurs foyers d'actions

⁴²⁸ DUGUET, Anne-Marie. *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*. Nîmes : Ed. J. Chambon, 2002, p. 21.

(images, actions scéniques) participe à mettre en mouvement le regard des spectateurs de la scène aux écrans selon une direction choisie ou, du moins anticipée, favorisée, par les choix du metteur en scène.

Au théâtre, le regard des spectateurs voyage sur le plateau beaucoup plus librement et selon une latitude beaucoup plus grande qu'au cinéma, par exemple, où le réalisateur choisit ce sur quoi le spectateur va poser son regard. Lorsque le dispositif scénique intègre la présence de la vidéo – et en l'occurrence celle d'écrans, de moniteurs, etc. –, l'on s'aperçoit que le regard des spectateurs voyage certes tout aussi librement que sur un plateau nu mais de manière moins aléatoire néanmoins, dans la mesure où ces projections interviennent selon les choix du metteur en scène. Le regard des spectateurs se trouve par conséquent aiguillé par la sollicitation des images qui plus est sont déterminées (non seulement dans leur contenu et leur forme mais également dans leur emplacement spatial et leur moment d'intervention au fil du spectacle) par le metteur en scène. Ainsi le parcours que suit le regard, ses déplacements dans l'espace visuel, se fait sous l'égide d'une alternance entre la scène et les écrans, de façon d'autant plus marquée d'ailleurs lorsque les images projetées ont pour fonction de relayer la prise en charge du discours et deviennent l'unique instance énonciatrice au cours du spectacle.

Pour le dire autrement, si les spectateurs regardent de manière alternative ce qui se joue à l'écran et ce qui se déroule sur scène, ils naviguent de l'un à l'autre de manière beaucoup moins aléatoire qu'en l'absence d'écrans sur le plateau qui, dans une certaine mesure, permettent au metteur en scène d'induire une direction à ce parcours que suit le regard. De plus, chez Van Hove, le choix de disséminer sur scène un nombre plus ou moins important d'écrans et de jouer sur leur diversité (moniteurs de télévision, écrans de projection de différentes tailles, etc.) invite le spectateur à amplifier les mouvements de son regard : la perception se fait sur un mode kaléidoscopique. Ceci est beaucoup moins évident chez Cassiers qui, lui, privilégie de manière générale l'entièreté du fond de scène comme unique surface de projection. Dans ce cas, le spectateur saisit l'ensemble de la composition visuelle comme un tout où seraient superposées verticalement des couches visuelles hétérogènes.

Chez Ivo van Hove, la particularité de la vidéo en direct dans ce type de dispositif, nous l'avons vu à plusieurs reprises au cours de nos précédents chapitres, c'est qu'elle permet au public de confronter l'image à ses procédés de fabrication de sorte que ces rouages en

deviennent des ressorts dramaturgiques. Ainsi, dans *Le Projet Antonioni* par exemple, cette confrontation du réel (sur scène) à sa *re-présentation* (filmique) permet de déconstruire l'image (et, de fait, une représentation) en montrant comment celle-ci est une fabrication. Les déplacements du regard des spectateurs entre la scène et les écrans leur permet de voir au delà des images, et ainsi d'accéder à l'envers des faux-semblants. Or, dans ce déplacement du regard se joue, il nous semble, un autre type de déplacement – un déplacement qu'il faut entendre au sens figuré du terme et qui consiste pour le spectateur à envisager une autre vision des choses, à considérer une variété de perspectives sur une situation, ou encore à concevoir que son rapport à ce qui lui est donné à voir puisse être différent de celui qui facilement s'impose à lui. S'il nous semble important de souligner cet aspect, c'est parce que ce déplacement du regard (dans son sens figuré), se traduit dans l'ensemble des spectacles de Van Hove de manière très concrète : le recours à la vidéo en direct lui permet de multiplier des points de vue simultanés sur une situation et de diversifier les angles de prise de vue.

1.1.2. Multiplier les points de vue simultanés

Certes, la multiplication des points de vue est de plus en plus courante sur les scènes aujourd'hui, mais l'originalité de la démarche de Van Hove tient au fait que cette multiplication relève de la dialectique des espaces du dedans et du dehors que nous évoquions dans nos chapitres précédents. De cette manière, la perception offerte au public ne se réduit jamais uniquement à l'apparence que prend une situation sous un angle de vue unique et extérieur à la scène. Nous l'avons en effet remarqué en différentes occasions au cours de nos analyses, le metteur en scène propose par l'entremise des images en direct un point de vue interne à la scène qui vient se conjuguer à un point de vue externe et contingent à la position des spectateurs dans la salle. Si nous avons pu mettre en évidence la portée dramaturgique de cette dialectique des points de vue dans le traitement de la subjectivité sur scène dans *Cris et chuchotements* et *Husbands*, nous ne pouvons évincer sa portée en terme de perception et, tout particulièrement, sa faculté à transposer les enjeux d'une œuvre dans l'expérience physique, voire kinesthésique, que font les spectateurs du spectacle.

Plus concrètement, lorsque dans *Cris et chuchotements* Agnès filme son quotidien, les images qui en sont diffusées apparaissent comme des traces futures d'un présent en train de se déliter, à l'instar d'un témoignage en devenir. Agnès commente ses journées, évoque ses

souvenirs, décrit ses rapports avec ses sœurs un peu comme si, tout en étant témoin depuis l'intérieur de la maladie, elle se plaçait également à distance de ce qu'elle vit. Or la prise de vue qu'elle opère elle-même depuis l'intérieur du plateau répond à cette position de témoin interne tandis que le contenu de son discours instaure une certaine distance comme si elle se plaçait elle-même en tant que témoin « embarqué » de sa maladie (posture qui se manifeste notamment dans les passages où elle s'adresse directement à sa caméra). Aussi, la position extérieure des spectateurs qui fait écho à celles qu'occupent Karin, Maria et Anna dans la fiction, parachève la posture de témoins extérieurs, d'observateurs ou d'accompagnants. La conjugaison de ces trois points de vue (à la fois visuels et discursifs) sur la situation d'Agnès permet ainsi de bâtir un pont entre celle qui vit la maladie et aborde la fin de vie – à la fois en tant qu'expérience du corps et en tant que vue de l'esprit – et ceux qui en sont les témoins, qui accompagnent le malade et font l'expérience de la maladie d'une autre manière que le malade. Les spectateurs ont ainsi, par l'entremise de la vidéo en direct, la possibilité de percevoir le spectacle à partir de ces postures différentes.

En effet, il semble bien que c'est aussi cette confrontation à la maladie (et à la mort) vécue non seulement par celui qui l'éprouve dans son corps mais également par ceux qui assistent impuissants celui qui va mourir, que Van Hove met en scène en passant par la vidéo en direct. Celle-ci lui permet de conjuguer un point de vue interne à la scène à un point de vue extérieur par l'entremise des images en direct et de leur diffusion simultanée sur le plateau, et ainsi d'offrir aux spectateurs une double perspective sur la situation : celle de celui qui éprouve et celle de celui qui observe. Certes cette double perspective est assumée par la représentation de la fiction en soi (les deux sœurs d'Agnès et Anna étant témoins de l'épreuve que traverse Agnès) mais la force de Van Hove c'est d'utiliser la vidéo en direct pour permettre au spectateur d'adopter tous les points de vue en jeu dans l'œuvre.

C'est pourquoi, il ne faut pas comprendre cette multiplication des points de vue sur la scène uniquement dans son sens premier, élémentaire, qui consiste à proposer une représentation visuelle d'un objet ou d'un personnage sous différents angles un peu sur le modèle du cubisme. Bien sûr, nous retrouvons ce type d'images lorsque par exemple un acteur tournant le dos au public apparaît à l'écran de face, comme c'est le cas par exemple de Marc-Antoine dans *Jules César*, lorsqu'il fait face à la dépouille de César. Les spectateurs voient ainsi apparaître le personnage de deux points de vue simultanés. Mais chez Van Hove

cette multiplication des points de vue va plus loin : elle implique que les spectateurs fassent l'expérience, par procuration bien sûr, de ce que peuvent éprouver les différents personnages selon leur propre point de vue, leur propre rapport à la situation.

Nous le voyons très bien dans *Husbands* où l'emploi de la caméra subjective permet d'offrir au public de manière explicite le point de vue de chacun des personnages sur les autres tout en maintenant la possibilité pour les spectateurs de se positionner en tant que témoin extérieur. Nous l'avons souligné, la scène du bar au cours de laquelle les personnages s'enivrent donne lieu à des images en direct qui restituent la sensation de l'ivresse et permet ainsi aux spectateurs d'éprouver en quelque sorte le tournis que les personnages sont à même de ressentir en état d'ébriété. Ce passage du spectacle est particulièrement représentatif de cette mobilité des points de vue qui, poussée à son paroxysme par le rythme effréné (les points de vue changent toutes les quatre secondes) qui caractérise l'enchaînement des images à l'écran, fait véritablement effet sur le spectateur (vertige, ivresse, désorientation).

Que ce soit dans *Cris et chuchotements* ou dans *Husbands*, la conjugaison des images en direct et de la scène permet donc au metteur en scène de faire naviguer le regard des spectateurs d'un point de vue interne et subjectif à un point de vue objectif de manière à leur faire éprouver le plus singulièrement possible la (ou les) subjectivité(s) en jeu. Bien que les spectateurs soient assis dans la salle, d'un point de vue visuel, leur position par rapport à la représentation est en perpétuel mouvement. En établissant cette dialectique des points de vue, c'est comme si Ivo van Hove assignait à la vidéo en direct la fonction d'offrir à chaque membre du public la possibilité d'être un *je* qui voyage dans la représentation. Or n'est-ce pas là ce sur quoi repose la dimension sensationnelle des images en direct (et que les médias ont bien compris) ? Cette faculté de procurer aux (télé)spectateurs des sensations comme s'ils se trouvaient eux-mêmes sujets dans ce qui leur est donné à voir, c'est à dire un *je* embarqué (bien que préservé) dans la situation filmée. Cette impression, chez le spectateur, d'être à l'intérieur de l'action alors qu'il se sait pertinemment en dehors contribue à créer chez lui un effet de présence dans la fiction qui tend à favoriser son identification aux personnages. Néanmoins, chez Van Hove, la diversité des points de vue proposés, la diversité des médiums employés (actions théâtrales, ou actions mises en images), la diversité des foyers d'émission des images (leur emplacement dans l'espace, leur taille, etc.) sont autant de paramètres qui contribuent à maintenir un rapport de mobilité du spectateur au spectacle. Dès lors, cet effet

de présence et l'identification qui va de pair font sans cesse l'objet d'une remise en question, dans la mesure où le dispositif opère une mise à distance qui rappelle continuellement au spectateur sa posture d'observateur.

1.1.3. Diversifier les perspectives sur la scène

L'exemple de *Husbands* nous permet par ailleurs d'observer que la multiplication des points de vue sur la scène donne à Ivo van Hove l'occasion de montrer les situations ou encore les personnages d'une manière tout à fait singulière dans la mesure où elle s'accompagne d'angles de captation des images tout à fait inédits au théâtre. Dès lors, les spectateurs ont la possibilité d'observer la scène selon des perspectives qu'ils ne pourraient adopter sans se déplacer sur le plateau voire dans l'ensemble du volume scénique (incluant les cintres). Ainsi Van Hove parvient à déplacer le regard des spectateurs en leur proposant, dans *Husbands*, des images de ce que voient les acteurs sur scène de par l'emplacement de la caméra miniature sur l'une de leurs tempes. Si le procédé ici est radical, nous le retrouvons de manière moins affirmée dans d'autres spectacles tels que *Les Tragédies romaines* par exemple.

C'est en effet le cas lorsqu'Antoine et Cléopâtre sont chacun allongés sur des canapés qui se font face à l'avant-scène et qui sont disposés de profil par rapport à la salle, de telle manière que les personnages ne sont pas immédiatement perceptibles. Il est alors intéressant de voir que leurs images filmées en direct à partir de caméras placées à l'arrière des canapés (et qui permettent de les situer) restituent l'angle de vue que chacun des personnages a sur l'autre. Autrement dit, lorsqu'Antoine apparaît à l'écran, il est donné à voir en lieu et place de Cléopâtre et, inversement, lorsque Cléopâtre apparaît à l'écran, les spectateurs la perçoivent comme s'ils étaient situés à la place d'Antoine. De cette manière, l'objectif de la caméra semble se substituer au regard des personnages et permet au spectateur de percevoir ce qui se joue sur scène comme s'il se trouvait lui-même sur le plateau. Si jusque là les spectateurs avaient la possibilité d'assister à la représentation depuis l'un des canapés sur scène – ce sur quoi nous reviendrons dans les pages qui suivent –, à ce moment du spectacle, plus aucun spectateur n'est autorisé à s'y installer. Ainsi, Van Hove continue néanmoins de déplacer le regard des spectateurs sur scène à défaut de les y laisser se déplacer physiquement.

Le choix d'utiliser de manière récurrente dans les spectacles des plans en plongée totale sur la scène participe également de ce déplacement du regard des spectateurs que nous pouvons remarquer chez Van Hove. Il n'est alors pas question de substituer l'œil de la caméra à celui d'un personnage mais de proposer au spectateur un point de vue vertical sur la scène – une perspective qu'il n'a, une fois de plus, jamais au théâtre⁴²⁹. Nous l'avons souligné, quel que soit le spectacle, l'intervention de ce plan dans la représentation semble obéir à une rhétorique très précise dans la mesure où il s'agit systématiquement de scènes dans lesquelles les personnages affrontent l'inévitable destin qui est le leur : l'agonie à son paroxysme dans *Cris et chuchotements*, la mort dans *Les Tragédies romaines*, la dérive dans *Husbands*. Nous avons à cet égard évoqué la dimension tragique que véhiculait ce plan en plongée, comme si les personnages croulaient littéralement sous le poids d'une destinée qui leur échappe et sous le regard d'un œil supérieur invitant presque naturellement à considérer l'association symbolique entre la perspective (l'angle de vue de la caméra) et la place du divin (de Dieu). Mais au delà de sa portée symbolique, ce plan en plongée totale duquel Van Hove est familier, crée un effet d'étrangeté tout à fait singulier tant dans la représentation que dans la mise en image. Il contrecarre en quelque sorte la perspective habituelle du public sur la scène en bouleversant son rapport à l'espace euclidien. Or ici, cette étrangéisation de la *représentation* par et dans l'image en direct ne joue plus tant en faveur d'un effet de présence chez le spectateur qu'en faveur de sa mise à distance.

À ce titre, nous pouvons également évoquer le choix du metteur en scène de montrer par l'image ce qui se trouve en dehors du champ de vision des spectateurs (les loges d'*Opening Night* ou encore les extérieurs de la salle dans *Les Tragédies romaines*), ou encore de focaliser l'objectif de la caméra sur celui qui observe une situation (Sarah, Manny ou Maurice lorsque Myrtle s'adresse à eux ou bien joue sous leurs yeux dans *Opening Night*). En orientant le regard des spectateurs sur un personnage qui ne semble pas impliqué directement dans l'action, le metteur en scène semble élargir – par la vidéo en direct – le *cadre* autour de ce qu'il y a à voir : au delà de l'action scénique, c'est la situation qui est en jeu. Par exemple, lorsque dans *Opening Night*, Manny apparaît à l'écran à la fois impuissant et en colère, observant Myrtle, au sol, qui refuse de poursuivre les répétitions, Van Hove déplace le regard

⁴²⁹ De la même manière, lorsque dans *Le Projet Antonioni*, les invités de la soirée organisée par les Gherardini, alignés les uns à côté des autres, revêtent chacun un masque différent et que la caméra les filme, un par un par, de manière inversée (rotation de l'objectif de la caméra à 180°), le point de vue offert dans l'image est radicalement différent de celui qui y est traditionnellement en jeu au théâtre.

du spectateur de Myrtle à Manny, c'est à dire (d'un point de vue dramaturgique) de la crise que traverse Myrtle à ses conséquences sur le reste du groupe. Ici, la mise en mouvement du regard permet, entre autre, de décentrer l'attention portée sur le porteur de l'action (sur le plateau) en vue de mettre en avant les répercussions de cette action sur les autres personnages (notamment les interlocuteurs).

Et inversement : lorsque Van Hove montre à l'image Myrtle épluchant les coupures de presse, alors que sa présence sur scène est dissimulée par l'effervescence sur le plateau (les comédiens s'affairant à quitter la répétition), il n'élargit plus le cadre autour de ce qu'il y a à voir, mais le resserre autour de celle qui passe inaperçue et en qui la mort de Nancy résonne douloureusement. C'est également le cas un peu plus tard lorsque le producteur, David, et l'ex-mari de Myrtle, Maurice, s'entretiennent à l'avant-scène sur ce que c'est qu'aimer une femme, tandis que l'ensemble de l'équipe grouille derrière eux sur scène. Les images des deux hommes à ce moment-là permettent d'attirer l'attention des spectateurs sur leur conversation alors que celle-ci passe, dans un premier temps, inaperçue en raison de l'agitation qui règne sur le plateau.

Nous le voyons bien, la vidéo en direct ici permet à Van Hove d'élargir ou de resserrer, par la variété des perspectives adoptées (montrer autrement ce qui se joue sur scène), le cadre de la représentation au delà du cadre de l'image et du cadre de scène qui, eux, restent sensiblement les mêmes. Pour le dire autrement, la vidéo en direct ici semble avoir pour fonction de déplacer le regard des spectateurs de l'action à la situation (dans le cas où ce sont les interlocuteurs qui sont filmés) ou de la situation à l'action (lorsqu'il s'agit de mettre en avant une conversation ou une action inaperçue). Cet effet qui s'apparente finalement à celui du zoom (arrière dans le premier cas et avant dans le second) et qui permet de faire varier le cadre autour de ce qu'il y a à voir ou à considérer, ne relève plus tant de l'objectif de la caméra (qui peut justement faire intervenir la fonction de zoom dans la prise de vue) que du rapport entre le contenu de l'image et ce qui se déroule sur scène. C'est pourquoi, il nous semble qu'ici, le regard des spectateurs est soumis à une mobilité qui se joue, non pas *dans* l'image, mais *par* l'image dans son rapport simultané à la scène.

Or cela est rendu possible chez Van Hove précisément parce que le choix des images s'organise autour d'une variété de perspectives sur la scène qui, à leur tour, offrent aux

spectateurs la possibilité de percevoir ce qui s'y déroule dans toute sa complexité : montrer Manny qui observe Myrtle au sol, c'est montrer les répercussions de la crise de l'actrice sur le reste du groupe ; montrer Myrtle épluchant les coupures de journaux à la recherche de l'avis de décès de Nancy au milieu du groupe, c'est montrer l'indifférence des uns et l'obsession troublante de l'actrice ; mettre en avant la conversation entre David et Maurice pendant que le groupe s'affaire à ranger le plateau, c'est montrer la confidentialité de leur discussion au même titre que leur rivalité latente, etc. Ainsi, Van Hove multiplie simultanément les perspectives comme s'il s'agissait de montrer qu'il n'y a jamais un seul et unique point de vue possible sur les choses, les situations ou les personnes.

Dans cette perspective, nous voyons bien que l'utilisation que fait Van Hove de la vidéo en direct et, plus globalement, de l'ensemble du dispositif contribue à déplacer le regard que portent les spectateurs sur le plateau. Cette mise en mouvement relève non seulement des choix liés à l'emplacement des écrans sur le plateau, tout comme au choix des angles de vue, des perspectives adoptées lors de la captation filmique. Mais nous pouvons également observer que cette disposition à la mobilité du regard est travaillée au sein même des images par la diffusion de plans séquences filmés en direct au cœur de l'action selon le régime des caméras embarquées.

1.1.4. Mettre en mouvement le regard des spectateurs

Caméra embarquée et plan séquence

Ce déplacement du regard porté sur la scène va aussi se traduire par le fait d'emmener en quelque sorte les spectateurs au cœur de l'action et de leur permettre d'y circuler virtuellement par l'intermédiaire du cameraman sur le plateau. Dans la mesure où le tournage des images en direct inclut des plans séquences tournés caméra à l'épaule et permettant de suivre les déplacements des acteurs sur scène ou en dehors – comme nous l'avons par exemple vu dans *Les Tragédies romaines* ou dans *Opening Night* –, ceux-ci restituent à l'écran l'action dans sa durée. Par suite, les spectateurs ont l'impression d'être eux-mêmes embarqués dans les déplacements des comédiens (à l'instar du cadreur) : les images en direct non seulement déplacent virtuellement le spectateur au plus près de l'action mais elles mettent également en mouvement son regard par les mouvements dans le plan. En effet, le déplacement explicite des cameramen et la diffusion du plan filmique dans son ensemble font

en sorte que les spectateurs peuvent accompagner du regard les acteurs dans leurs déplacements. L'on comprend bien alors que le regard du spectateur ne se déplace plus seulement en raison du dispositif de diffusion (et / ou de projection) – c'est à dire d'un écran à un autre puis au plateau et ainsi de suite – mais il se déplace par la nature même des images saisies en caméra embarquée. Le choix du plan séquence prend alors une importance considérable dans la mesure où il permet de restituer à l'écran les mouvements, les déplacements des acteurs mais également le parcours de l'œil de la caméra sur la scène, comme si ce dernier s'apparentait – voire se substituait – à celui d'un spectateur en immersion dans la représentation (selon le principe du tournage en « caméra embarquée »).

C'est du moins ce que l'on peut, par exemple, observer dans *Le Projet Antonioni* lorsque la caméra balaie l'espace avant de poser son objectif sur Sandro appelant Claudia qui, en l'occurrence, se trouve déjà à ses côtés sur le plateau. Au moment où l'objectif de la caméra semble naviguer dans l'espace, comme si finalement son œil errait à la recherche de quelque chose, les images qui en sont diffusées ont trois fonctions simultanées :

1. Sur le plan dramaturgique : elles rendent visible, palpable, cette attente que Sandro formule en appelant Claudia, non sans donner un effet de désorientation,
2. Sur le plan narratif : elles permettent de faire transiter la fable de la scène qui précède à la suivante (ce plan fait office de pivot entre deux séquences),
3. Sur le plan perceptif : le plan séquence permet d'accompagner le regard du spectateur au sein de l'image (l'objectif balayant l'espace) et dans le cadre de scène en lui indiquant où, sur le plateau, la suite du spectacle va prendre place.

Ainsi, l'on s'aperçoit que ce plan séquence n'assume pas seulement des fonctions narrative et dramaturgique, mais a aussi la particularité d'induire une certaine direction au regard des spectateurs et de ce fait, le met en mouvement de l'intérieur (de l'image) comme de l'extérieur (par rapport à la scène). Par comparaison, dans les spectacles de Cassiers, les caméras sont, la plupart du temps, disposées à un endroit précis du plateau ou de ses abords, et ne sont généralement pas soumises à un déplacement lors de la prise de vue⁴³⁰. Celle-ci reste donc statique – les déplacements étant assumés par les acteurs eux-mêmes, comme nous avons pu le voir dans *Rouge décanté* ou dans *Cœur ténébreux*. Or, cette immobilité des caméras, dont l'objectif fixe l'acteur ou, plus précisément, des parties de son corps, permet de

⁴³⁰ Nous mettons ici de côté le cas du *Mariage mystique* dans lequel l'actrice manipule la caméra.

réduire significativement les mouvements de et dans l'image qui seraient susceptibles d'exacerber la mobilité du regard des spectateurs comme chez Van Hove. Dans la mesure où ces mouvements de l'image sont absents, et que ceux dans l'image dépendent du rythme des déplacements de l'acteur dans le champ de la caméra – toujours relativement lents et minimaux –, le regard des spectateurs s'en trouve sollicité (de manière quasi subliminale) au même rythme.

Ainsi, lorsque dans *Rouge décanté*, *Cœur ténébreux* ou encore *Le Crime*, l'image en direct se dessine presque imperceptiblement à l'écran – par des effets de flous, par exemple – avant d'apparaître nettement puis de s'évanouir dans un effet vaporeux⁴³¹ ; lorsque les manipulations en temps réel permettent, selon une logique de surimpression par transparence, de superposer à une image en direct arrêtée – tel un cliché photographique –, l'image qui continue, elle, d'être captée en direct ; ou encore lorsque devant l'objectif de la caméra l'acteur lui-même réduit son débit de parole, allonge ses silences, ralentit ses mouvements, c'est tout le processus temporel de et dans l'image qui affecte la perception du public. Par la lenteur, une certaine dilatation du temps semble en effet se jouer dans l'image au point de mettre en avant la stase vers laquelle semble tendre le flux temporel de et dans l'image. Or, cette tension vers l'immobilité absolue dans l'image nous semble particulièrement efficiente dans le rapport du public à l'image et, plus globalement, à la représentation, dans la mesure où elle favorise une certaine forme de contemplation qui échapperait aux déplacements continus du regard.

Ce rapport presque contemplatif que Cassiers nous semble travailler, permet en quelque sorte d'alimenter le développement des enjeux narratifs et dramaturgiques auxquels répond l'utilisation de la vidéo en direct par le metteur en scène. En effet, comme nous l'avons vu dans nos deux précédents chapitres, Cassiers a recours aux images en direct dans le but de donner forme à un espace intérieur – espace mental, de la pensée, du souvenir, ou de la psyché – et d'y amener les spectateurs au plus près. Si la construction des images et leur conjugaison à la scène leur permettent de « voir » par l'organe de la vue la représentation, il semble bien que le temps de et dans l'image, outre ses incidences sur le rythme de la narration dans le spectacle⁴³², leur permet d'accéder à la représentation selon un régime qui dépasse la

⁴³¹ Supra, p. 208.

⁴³² Supra, p. 297 et suivantes.

simple opération de l'œil en les invitant à la contemplation. Mais cette quasi immobilité du regard des spectateurs chez Cassiers, ne signifie pas pour autant sa non mobilisation.

1.2. Mobilisation et immobilité du regard chez Guy Cassiers

« Quelle que soit l'option adoptée l'architecture joue un rôle essentiel dans la conception de ces œuvres. Elle ne constitue pas une simple modalité originale de « présentation » de l'image, ni un ornement, ni un avatar de la décoration théâtrale illusionniste. Elle est organisation du visible même, elle en structure les conditions de perception. Comme dans les scénographies contemporaines, chaque œuvre exige alors l'élaboration d'un espace spécifique, engageant une certaine expérience de l'image et du son. La construction, qui n'est pas nécessairement achevée et peut se réduire à un simple fragment, a un statut ambigu. Celui-ci n'est pas vraiment fonctionnel, il n'est pas purement symbolique non plus. L'enjeu consiste à produire certains effets sur le comportement du visiteur, à éveiller chez lui des sensations susceptibles d'ouvrir diverses interrogations. »⁴³³

1.2.1. Dispositif de projection et vision globalisante

Si chez Cassiers l'image en direct obéit à des paramètres longuement réfléchis, et répond à des enjeux narratifs et dramaturgiques non moins précis, elle agit également sur la perception qu'ont les spectateurs du spectacle et, de fait, sur la lecture qu'ils font de l'œuvre. Afin de mieux comprendre les implications de l'image vidéo et, plus spécifiquement des dispositifs, dans la mise en scène du regard effectuée par le metteur en scène, revenons un instant sur quelques aspects déjà évoqués au fil de nos chapitres et qui s'avèrent déterminants dans la poursuite de notre réflexion.

Nous avons en effet observé dans notre deuxième partie consacrée à la fabrique des images, une constante essentielle des dispositifs de projection vidéo chez Cassiers à travers le choix d'utiliser l'entièreté du fond de scène comme surface de projection des images filmées en direct. Ce parti-pris, qui implique d'une part, le gigantisme des images projetées et, d'autre part, le fait qu'elles se situent à l'arrière des acteurs sur le plateau, s'avère non seulement fondamental dans l'organisation des rapports scopiques entre scène et salle chez Cassiers mais fait toute la différence par rapport aux spectacles de Van Hove.

⁴³³ DUGUET, Anne-Marie. *Op. cit.*, p. 36-37.

En effet, nous venons de le voir, dans les spectacles de ce dernier, l'appareillage vidéo mis en place et notamment le dispositif de diffusion des images, participe d'une atomisation de l'espace visuel par la multiplication et la diversité des écrans (moniteurs, télévisions, surfaces de projection, etc., de différentes tailles et de différentes natures). Cette atomisation, ou parcellisation, invite naturellement les spectateurs à *zapper* d'une image à une autre ou d'un écran à la scène au cours de la représentation, et met ainsi en perpétuel mouvement leur regard sur le plateau. Chez Cassiers, en revanche, la configuration de l'espace visuel – notamment le fait que le fond de scène constitue systématiquement l'écran sinon unique, du moins principal de projection – va au contraire œuvrer en faveur d'une réduction de ces déplacements du regard des spectateurs. De plus, si Ivo van Hove multiplie les foyers d'actions simultanés par le fait que les acteurs, même lorsqu'ils ne sont pas porteurs de l'action principale restent néanmoins toujours visibles et en représentation au cours du spectacle, Cassiers, en revanche, a tendance à privilégier un seul foyer d'action en même temps. En homogénéisant ainsi l'espace visuel, cette configuration va offrir au public une vision davantage globalisante, qu'elle ne l'est dans les spectacles de Van Hove.

Si le choix du fond de scène comme surface de projection permet au metteur en scène de développer, sur le plan esthétique, une approche plastique de l'espace visuel comme s'il s'agissait pour lui d'une « texture à modeler »⁴³⁴, son impact sur la perception de l'œuvre par les spectateurs est en effet loin d'être négligeable. Tout d'abord, l'emplacement de cette surface qui sert d'écran permet naturellement au public de percevoir dans le même temps l'image qui y est projetée et les actions scéniques qui se déroulent au devant, quand bien même le plateau est plongé dans une relative pénombre. Or, c'est précisément là, il nous semble, que se joue une grande partie de l'immobilité du regard des spectateurs dans les spectacles de Cassiers, du moins, lorsqu'apparaissent des images en direct au cours de la représentation. Dans cette configuration, l'image s'inscrit dans la pleine perspective du regard posé sur scène au point parfois d'en constituer le point de fuite principal, voire l'unique. Les spectateurs ne sont donc pas amenés, comme c'est le cas chez Ivo van Hove, à explorer l'ensemble du plateau et des écrans pour y percevoir les différents foyers d'actions simultanés, mais peuvent en revanche saisir simultanément l'ensemble de ce qui leur est donné à voir (en l'occurrence, ce qui apparaît à l'écran et ce qui se joue sur scène) puisqu'une perspective conique (telle qu'elle a pu être élaborée en Italie au Quattrocento) semble régir le

⁴³⁴ Supra, p. 173 et suivantes.

rapport visuel entre la salle et la scène⁴³⁵ sans pour autant donner lieu ni à une représentation perspectiviste ni à la reproduction d'un espace illusionniste (comme ce pouvait être le cas dans certaines œuvres au Quattrocento). L'acteur et, plus globalement, les actions scéniques – dans la grande majorité des cas, au devant de l'écran – sont, en effet, la majeure partie du temps, sur la trajectoire des regards du public.

Une trajectoire qui, par ailleurs, s'avère relativement univoque dans la mesure où l'éclairage du plateau et la démesure des images induisent une certaine direction à ces regards et contribuent ainsi à réduire leurs déplacements. En effet, le gigantisme (auquel s'ajoute le choix des gros voire très gros plans) des images projetées en fond de scène permet que soient rendus visibles les détails d'un visage, d'une main, et offre ainsi une vision macroscopique de l'acteur filmé en direct. Si les spectateurs ont la possibilité d'en observer les infimes subtilités en parcourant l'image, ils ne sont pas tenus pour autant d'amplifier de manière excessive leurs mouvements oculaires pour y parvenir. La mobilité de leur regard n'est pas spécifiquement mise à contribution : l'image vient et s'offre à eux. De plus, la relative pénombre qui règne sur scène lors des projections, d'une part, n'abolit pas complètement la présence des acteurs (ceux-ci, du moins leur visage, restent suffisamment éclairés pour les besoins de la captation vidéo) et, d'autre part, permet de faire de l'image une source de lumière d'autant plus attractive pour l'œil qu'elle apparaît dans une quasi obscurité. Nous le voyons particulièrement bien dans *Rouge décanté*, *L'Homme sans qualités*, *Le Crime* ou *Cœur ténébreux*. Sans pour autant que cette quasi obscurité empêche de percevoir des acteurs présents au premier plan (en avant plan), la lueur des images appelle le regard des spectateurs

⁴³⁵ Si cette perspective – selon laquelle l'objet à regarder est conçu à partir d'un point de vue unique qui détermine l'ensemble de ce qu'il y a à voir –, est en jeu dans le rapport entre les spectateurs et la scène, elle est néanmoins systématiquement réinterrogée par la présence simultanée de l'acteur et de son image en gros plan dans le champ de vision des spectateurs. La différence des échelles (entre la taille humaine et le gros plan démesuré) déjoue en effet toute homogénéité spatiale entre le corps de l'acteur au devant de la scène et le gros plan à l'arrière de lui. Or, cette homogénéité qui, comme le note Philippe Dubois, est propre à la représentation d'un espace réaliste tel qu'on le trouve dans l'image cinématographique – grâce à la profondeur de champ –, est précisément le fruit, depuis la Renaissance, d'une conception de la représentation selon laquelle l'œuvre est conçue à partir d'un unique point de vue : « À l'échelle des plans homogénéistes, optiquement hiérarchisante et philosophiquement humaniste du cinéma, la vidéo-incrustation oppose (...) un principe de composition plastique où les relations spatiales sont à la fois éclatées et mises à plat, traitées sur des modes discursifs, plus abstraits ou symboliques que perceptifs, échappant à toute détermination optique qui serait conçue à partir d'un point de vue unique structurant de la totalité de l'espace de l'image. Echappant, en somme, à la logique du Sujet-comme-regard qui, depuis la Renaissance, régit toute cette conception de la représentation. Tout se passe avec la profondeur de champ comme avec l'échelle des plans (les deux sont d'ailleurs étroitement liées). (...) La profondeur de champ présuppose plus que toute autre donnée la perspective monoculaire, l'homogénéité structurelle de l'espace, un refus de la fragmentation et du découpage, la téléologie du point de fuite et surtout la référence originelle absolue à l'œil, au point de vue, au Sujet, instaurateur et terme de tout le dispositif. ». DUBOIS, Philippe. « La question vidéo face au cinéma : déplacements esthétiques ». *Op. cit.*, p. 200-201.

d'une manière presque physiologique : elle le happe comme une ampoule incandescente attire les papillons certains soirs d'été.

1.2.2. Le dispositif comme une image

Ce clair-obscur du plateau pendant les projections vidéo sur écran géant a donc une importance considérable dans la fabrique de la perception. Nous l'avons également vu dans notre deuxième partie, il contribue nettement à créer un sentiment d'immersion chez le spectateur dans la mesure où la pénombre de la salle semble se confondre avec celle de la scène créant ainsi une continuité spatiale entre les deux espaces de sorte qu'ils apparaissent comme le prolongement l'un de l'autre⁴³⁶. Or, si cet effet d'immersion (auquel d'autres paramètres de la mise en scène concourent, tels ceux qui régissent l'espace sonore) sur lequel nous reviendrons d'ailleurs un peu plus loin, est rendu possible, c'est précisément parce que les contours de l'image gagnent ceux du plateau au point d'absorber le cadre de scène. Mais le paradoxe est là ! À la différence des environnements immersifs que peuvent créer certains plasticiens dans le cadre d'installations ou de « promenades »⁴³⁷ et qui tendent à abolir complètement le sentiment d'une limite entre l'œuvre et le spectateur, le cadre de scène chez Cassiers ne disparaît pas pour autant complètement. Il semble plutôt être travaillé comme le cadre d'une toile en volume, d'un plan en relief, de manière à présenter la scène comme une image...aussi hétérogènes soient les couches qui la composent (dans leur nature, leur volumétrie ou encore leur dimension respectives).

L'importance que Cassiers accorde à la diversité des formes et des matériaux employés pour les surfaces de projections (panneaux de lamelles en bois conçus comme des persiennes dans *Rouge décanté* ; rideaux de lamelles horizontales en PVC dans *L'Homme sans qualités* ; rideaux en forme de damiers superposés dans *Le Mariage mystique* ; panneaux verticaux en bois dans *Cœur ténébreux*), et le souci toujours présent des choix d'éclairages et de leurs teintes qui, du plateau, gagnent l'image qui y est filmée en direct (les couleurs rouge et bleu dans *Rouge décanté* ; les effets vaporeux produits dans l'image grâce aux gobos disposés sur les projecteurs de lumière dans *L'Homme sans qualités*, etc.) montrent bien que le metteur en scène aborde l'espace comme s'il s'agissait d'une texture visuelle dont tous les composants sont pensés dans la perspective d'un devenir quasi pictural. C'est pourquoi, nous évoquons

⁴³⁶ Supra, p. 171 et suivantes.

⁴³⁷ Nous pensons notamment à des artistes comme Janet Cardiff et Georges Bures Miller.

l'idée que le cadre de scène semblait s'apparenter au « cadre d'un tableau circonscrivant les contours d'une œuvre visuelle à contempler »⁴³⁸ qui n'excluait pas pour autant le fait qu'elle soit travaillée dans son volume, son épaisseur, pourrait-on également dire, notamment en raison de la stratification des couches qui composent parfois les surfaces de projection elles-mêmes (dans *L'Homme sans qualités* ou *Le Mariage Mystique* par exemple).

Or, c'est dans cette perspective – selon laquelle le dispositif se présenterait lui-même comme une image composée de différentes couches visuelles à l'intérieur du cadre de scène – qu'il nous semble nécessaire de penser également la perception du public dans les spectacles du metteur en scène anversoïse... tout comme d'ailleurs Philippe Dubois invite à « penser la vidéo » : « Je dirai que pour « penser la vidéo » (comme état et non comme objet), il convient non seulement de penser ensemble l'image et le dispositif, mais plus précisément de penser l'image comme dispositif et le dispositif comme image »⁴³⁹.

1.2.3. De l'épaisseur des images à l'image-épaisseur de la scène

En effet, dans la mesure où, chez Cassiers, l'image projetée en direct et l'acteur situé au devant composent littéralement différentes strates visibles d'un tout qu'il s'agit de penser dans sa verticalité (tel un plan) et dans son épaisseur, le cadre de scène semble devenir cadre d'une image totalisante, composite (par la nature de ses composants : la chair des corps et la lumière des projections vidéo) et composée de différentes couches visuelles superposées. À plusieurs reprises au cours de nos analyses, nous avons employé le terme de « palimpseste » pour décrire ce phénomène que nous observions à la fois dans la composition des images elles-mêmes, et dans leur superposition aux actions scéniques. Ainsi, nous avons identifié différentes logiques de composition en temps réel des images en direct : des effets de surimpression de différentes images filmées simultanément dans *Rouge décanté* ou de « montage mécanique » (artisanal) et d'incrustation de l'acteur dans un fond d'images abstraites diffusées par un moniteur derrière lui dans *Cœur ténébreux*, en passant par la juxtaposition du profil de deux acteurs pour ne former qu'un seul visage dans *L'Homme sans qualités*. Autant de procédés qui permettent de penser l'image vidéo comme un feuilleté et

⁴³⁸ Supra, p. 176.

⁴³⁹ DUBOIS, Philippe. « L'état-vidéo : une forme qui pense. Une histoire en deux mouvements ». *Vidéo Topiques – Tours et retours de l'art vidéo*. Les Musées de Strasbourg, 2002, p. 43-44. Cité par Sophie-Isabelle Dufour dans DUFOUR, Sophie-Isabelle. *L'image vidéo d'Ovide à Bill Viola*. Paris : Archibooks+sautereau éditeur, 2008, p. 89.

qui, par nature, sont l'apanage du processus vidéographique en ce qu'il se caractérise précisément par le « mélange des images ». Comme l'explique Philippe Dubois :

« Ce n'est pas pour rien que le terme le plus global que l'on ait trouvé pour parler de [la] diversité de genre des œuvres électroniques est celui de *création-vidéo*. (...) Ces grands modes de création vidéographique ont contribué à la relativisation du modèle narratif et au développement, à sa place, de modèles de langage d'un autre ordre, où la part de recherche et d'essai s'est souvent révélée prépondérante, au point de finir par générer, comme pour le cinéma mais en déplaçant l'accent et même la perspective, une sorte de « langage ou d'esthétique vidéographique » (...) qui n'est pas spécifique au sens strict (pas plus que le « cinématographique ») mais qui s'institue avec une force expressive évidente à partir des pratiques vidéographiques elles-mêmes. Un langage (une esthétique) particulier (mais nullement exclusif) qui relève de logiques différentes et qui révèle des enjeux d'un tout autre ordre qu'au cinéma. (...) Une première figure qui surgit avec force dès lors qu'on observe quelques bandes de ces vidéo de création, c'est celle du *mélange des images*. Trois grands procédés règnent en maître : la surimpression (multicouche), les jeux de volets (sous d'innombrables configurations), et surtout l'incrustation (ou *chroma key*). »⁴⁴⁰

Ce qu'il est alors intéressant d'observer dans les spectacles de Cassiers c'est que ces différentes modalités de composition des images vidéo se jouent aussi, d'une certaine façon, dans la superposition des actions scéniques et des images projetées en arrière. En effet, l'espace visuel auquel sont confrontés les spectateurs se présente, lui aussi, comme un espace stratifié qui va permettre d'une part, au metteur en scène, de suggérer une certaine dimension du récit et, d'autre part, au public, de lire l'œuvre d'une certaine manière. Dans nos deux précédents chapitres, nous avons à cet égard observé les échos de cet « effet palimpseste » sur les plans narratif et dramaturgique dans *Rouge décanté* : notamment sa capacité à transposer, d'un point de vue formel, la stratification des souvenirs sur laquelle s'élabore le récit du personnage, au même titre qu'il rend compte de la construction identitaire du Sujet. Nous soulignons alors l'idée que dans ce spectacle, la superposition de l'acteur et de son image en direct dans l'espace visuel traduisait particulièrement bien l'idée que l'identité se présentait comme le résultat d'un palimpseste de souvenirs, de rencontres ou encore de figures fantomatiques qui hantent le Sujet et en déterminent son *être-au-monde* (ses rapports aux autres, à lui-même, à l'amour, à la vie, à la mort.). De manière plus générale, nous évoquions le potentiel de suggestion que pouvait offrir la superposition des images en direct et des actions scéniques dans le champ visuel du spectateur, considérant les possibilités d'association de sens, d'images, de mots, de sons, qui pouvaient s'en dégager.

⁴⁴⁰ DUBOIS, Philippe. « La question vidéo face au cinéma : déplacements esthétiques ». *Op. cit.*, p. 196.

C'est pourquoi il nous semble qu'à l'instar des images vidéos composées en temps réel par des effets d'incrustation, de surimpression ou encore de juxtaposition, Cassiers envisage également la scène (l'intérieur du cadre de scène) comme une image, en fonction de son épaisseur. Comme s'il considérait et travaillait chacune des couches visuelles qui la compose (image, corps, etc.) selon des principes proprement vidéographiques. Pour le dire autrement, en devenant une sorte d'*image-épaisseur*, la scène semble être pensée selon les modalités qui font justement, d'après Philippe Dubois, la particularité de l'image vidéo :

« Si le cinéma est un Tout organique, émanation d'une conscience visuelle, le plan en profondeur de champ en est la figure métonymique par excellence. En vidéo, singulièrement dans cet usage de la vidéo qui passe par le mélange d'images, il ne peut évidemment y avoir, dans le même sens, de « profondeur de champ », puisqu'il n'y a plus une seule image (un seul espace, un seul point de vue, etc.) mais plusieurs, encastés. L'un sur l'autre, l'un sous l'autre, l'un *dans* l'autre. De là qu'on pourrait opposer à la notion cinématographique de profondeur de champ, celle, plus « vidéographique », d'*épaisseur d'images*. Car ce mixage visuel n'est pas sans produire des effets de profondeur, mais une profondeur pour ainsi dire de surfaces, une profondeur faite de la mise en couches d'images » Rien à voir avec la profondeur *du champ*. Encastrer l'une *dans* l'autre deux images, c'est engendrer un effet de relief (qui est invisible hors de l'image, qui n'existe que pour le spectateur. »⁴⁴¹

Or, si l'on considère les logiques de surimpression ou d'incrustation, l'image en direct projetée en fond de scène dans les spectacles de Cassiers, s'apparente à un fond d'image sur lequel les acteurs au devant de la scène apparaissent⁴⁴². Certes, le processus d'incrustation ou de surimpression n'emprunte pas les circuits électriques de la table de mixage des images mais – et c'est là tout l'intérêt de la démarche de Cassiers sur le plan perceptif – passe par l'œil du spectateur et active par conséquent un certain regard de sa part. En effet, la force des dispositifs de Cassiers c'est de faire assumer à l'œil de l'observateur la tâche vidéographique que la machine prend généralement en charge. Au fond, nous pourrions dire que le metteur en scène déplace le processus vidéo – en tant que manipulation électronique – de la machine à l'organe humain. De cette manière, l'utilisation de la vidéo en tant qu'outil va de pair avec le

⁴⁴¹ DUBOIS, Philippe. « La question vidéo face au cinéma : déplacements esthétiques ». *Op. cit.*, p. 201.

⁴⁴² La dimension théâtrale de la représentation fait en sorte de maintenir le volume, la réalité et l'organicité des corps des acteurs que l'on ne retrouve pas dans les œuvres de création-vidéo où, comme l'explique Philippe Dubois, « on a affaire à un corps qui est image(s), et même qui n'est qu'image : on peut le déchirer, le trouser, le brûler en tant qu'image, il ne saigne jamais, c'est un corps-surface, sans organe », avant de poursuivre : « mais en même temps (et c'est toute la force de la réversibilité de la figure), c'est l'image elle-même qui s'avère du coup être pleinement, organiquement, un corps (non pas comme au cinéma, une « pellicule » invisible et transparente, une vitre, une fenêtre ouverte sur le monde, mais une matière, une texture, un tissu, qui a du corps, un corps propre : une épaisseur). En vidéo tout n'est sans doute qu'image, mais toutes ces images sont matière. ». DUBOIS, Philippe. « La question vidéo face au cinéma : déplacements esthétiques ». *Idem*, p. 202.

video latin – qui définit l'action même du voir, « l'acte même du regard »⁴⁴³ – auquel Cassiers donne littéralement un corps (en l'occurrence celui du spectateur). Dans ses spectacles, l'œil devient aussi organe du mixage des couches visuelles présentes à l'intérieur du cadre de scène. Le metteur en scène mobilise ainsi le regard du spectateur non pas au travers de déplacements et d'une mobilité exacerbée – comme c'est le cas chez Ivo van Hove –, mais au travers de ce que Philippe Dubois appelle la « composition » ou le « mixage d'images » pour définir l'élaboration de l'image vidéo :

« Tout se passe en fait comme si les relations « horizontales » du montage cinématographique (le bout à bout du plan par plan, la règle de successivité, la part du syntagmatique) se trouvaient accumulées « verticalement » sur le paradigme de l'image elle-même (d'où la « composition d'images » et « l'épaisseur d'images »). On monte, si l'on veut, mais alors l'un sur l'autre (surimpression), l'un à côté de l'autre (volet), l'un dans l'autre (incrustation), ou les trois ensemble, mais *toujours à l'intérieur de l'image-cadre*. Le montage est intégré, il est interne à l'espace-image. (...) Le mixage permet de mettre en avant le principe « vertical » de la simultanéité des composantes. Tout est là en même temps dans le même espace. »⁴⁴⁴

Cette analyse de Philippe Dubois à propos de l'image vidéo nous semble tout à fait appropriée pour penser l'*image-épaisseur* de la scène que propose Cassiers, et comprendre la fonction du regard du spectateur dans ce que l'auteur appelle le « mixage ». D'une part elle permet de mettre en avant le fait que cette *image-épaisseur* de la scène propose une vue totalisante sur la représentation – qui induit une certaine immobilité du regard des spectateurs – et, d'autre part, elle nous permet de comprendre qu'en dépit de cette quasi immobilité, et parce que l'œil est mis à contribution dans le mixage des couches visuelles à l'intérieur du cadre de scène, le regard reste néanmoins mobilisé. Ainsi, à la différence de chez Van Hove, où le regard est soumis à des déplacements relativement aléatoires entre les multiples foyers d'action (images et actions scéniques) – tantôt au plus proche, tantôt au plus loin –, chez Cassiers, ce mouvement de va et vient entre le proche et le lointain semble davantage correspondre à un geste de traversée, de pénétration, des couches visuelles. Le spectateur ne *zappe* pas, mais il « s'enfonce dans l'image », comme le personnage de Marlow dans *Cœur ténébreux* s'enfonce dans la jungle et, métaphoriquement, dans les ténèbres de l'âme. Précisément car tout ce qu'il y a à voir provient de cette *image-épaisseur* circonscrite par le cadre de scène : tout surgit d'elle et à l'intérieur d'elle, comme si justement rien n'existait en dehors de ce cadre.

⁴⁴³ *Idem*, p. 191.

⁴⁴⁴ *Idem*, p. 203.

À la différence des spectacles de Van Hove où le public a accès (via la vidéo) aux extérieurs du théâtre (*Les Tragédies romaines*), à l'espace des loges ou des couloirs (*Opening night*), ou encore à l'arrière-scène (*Husbands*), de sorte que le hors-cadre (et le hors-champs) est toujours présent voire affirmé⁴⁴⁵, chez Cassiers, le cadre de scène (au même titre d'ailleurs que le cadre des images) ne fait pas de place à ce qui se trouve en dehors. Il contient tous les éléments qui surgissent, aussi bien qu'ils disparaissent, dans cet espace *a priori* clos qui tend à s'ouvrir non pas sur l'extérieur, mais sur, par et de l'intérieur, comme pour transposer sur scène un espace mental, psychique ou mémoriel. Ce qui laisse penser la clôture du cadre de scène c'est précisément le fait que les acteurs sont continuellement présents sur le plateau au cours des passages filmés en direct mais en disparaissent grâce aux jeux de lumière et notamment à la pénombre qui y règnent. Ainsi, lorsque dans *L'Homme sans qualités*, par exemple, l'ensemble des acteurs est sur le plateau au début du deuxième acte et qu'un seul est filmé, ses partenaires sont dissimulés dans l'ombre. Lorsque par la suite, un autre prend la parole et se trouve à son tour filmé en direct, il surgit alors de l'obscurité avant d'y retourner une fois son intervention achevée. Au niveau des images elles-mêmes, il en est de même. Nous l'avons relevé dans nos chapitres précédents⁴⁴⁶, leur apparition, tout comme leur disparition, se fait systématiquement de manière évanescence, dans des effets de flou qui dissipent tant les traits que les contours des visages avant que ceux-ci ne s'évaporent au cœur de l'image. En donnant l'impression de ne surgir de nulle part, ces figures vaporeuses mettent en avant une sorte de profondeur de l'image qui reste pourtant toujours invisible (puisque aucune profondeur de champ n'est présente). Ces figures n'apparaissent pas comme venues de l'extérieur du cadre – comme les acteurs peuvent entrer dans le champ de la caméra chez Ivo van Hove –, mais comme remontant d'obscures profondeurs où, d'ailleurs, elles retournent par la suite. Nous soulignons alors, leur capacité à suggérer, au travers de cette spectralité, l'idée d'un fantôme, d'un esprit désincarné, qui hanterait le Sujet dans *Cœur ténébreux* ou encore dans *Le Crime*.

Ce qu'il est intéressant de remarquer c'est, qu'une fois encore, cette conception du cadre de scène (en tant que cadre d'une *image-épaisseur* de la scène) et de son rapport à

⁴⁴⁵ Une affirmation qui est le propre de la transgression dans la mesure où le geste qui traverse la limite du cadre l'affirme du même coup.

⁴⁴⁶ Supra, pp. 208-210.

l'extériorité (au hors-cadre) chez Cassiers, s'apparente précisément à celle de l'image vidéo telle que Philippe Dubois la décrit :

« Certes, au niveau élémentaire, puisqu'il y a image, il y a cadre et donc au moins hors-cadre, mais plus globalement et au sens d'une esthétique de l'image, on peut considérer (...) que la vidéo-mixage tend potentiellement à évacuer l'importance du hors-champ comme pièce maîtresse de son langage au profit d'une visée plus totalisante : virtuellement, avec la multiplicité des images dans l'image, tout se passe un peu comme si la vidéo ne cessait d'affirmer sa capacité à tout intégrer, comme si elle nous disait : tout est là, *dans* l'image (sur l'image, sous l'image), il n'y a rien à attendre d'un Dehors toujours déjà incorporé, intériorisé. Le contrechamp de ce plan ? il est déjà là, incrusté, ou dans un volet. Le gros plan qui détaille ? il est déjà là, en médaillon, ou en toile de fond. Les personnages qui, pour être dans le champ, doivent entrer (puis sortir) par les bords du cadre, faisant ainsi exister un prolongement spatial du champ ? En vidéo, ils ne doivent plus passer par ces frontières avec l'extérieur que sont les bords du cadre, ils peuvent, par incrustation, surgir directement au cœur de l'image, naître du Dedans de celle-ci, et s'y fondre comme par enchantement. Y croître et y décroître, y être l'objet de toutes les manipulations. (...) »⁴⁴⁷

Le résultat de cette image totalisante que Cassiers propose de voir à l'intérieur du cadre de scène, c'est que le regard des spectateurs s'y trouve happé, absorbé. Il est invité à plonger visuellement dans *l'image-épaisseur* de la scène, à s'y enfoncer... et ce, d'autant mieux que Cassiers travaille également sur les effets d'immersion.

Nous reviendrons sur cet aspect un peu plus tard dans ce chapitre afin d'en comprendre les enjeux sur le plan proxémique, mais ce qui nous semble essentiel de retenir pour l'instant dans la démarche du metteur en scène c'est, d'une part, qu'en concevant le dispositif de manière à ce que la scène soit appréhendée dans sa verticalité, comme une *image-épaisseur* dont les contours sont circonscrits par le cadre de scène, il mobilise l'œil du spectateur sur le modèle de la vidéo ; d'autre part, aussi paradoxal que cela puisse sembler, en concevant cette image comme totalisante, le regard du spectateur tend quant à lui, à une certaine immobilité. Et c'est bien là l'une des différences essentielles entre les démarches artistiques de Cassiers et de Van Hove : là où le premier privilégie l'immobilité et la plongée dans l'image, le second favorise les déplacements de regard. Bien sûr, il n'est pas question de voir dans cette mise en mouvement du regard des spectateurs la volonté délibérée du metteur en scène de manipuler la perception du public dans le but de lui imposer un point de vue particulier. Mais, bien au contraire, il nous semble plutôt qu'à partir des différentes stratégies qu'il met en place, Van

⁴⁴⁷ DUBOIS, Philippe. « La question vidéo face au cinéma : déplacements esthétiques ». *Op. cit.*, p. 204-205.

Hove entretient une liberté considérable quant au choix donné au spectateur de percevoir la représentation. Il pousse d'ailleurs cette liberté à son paroxysme dans *Les Tragédies romaines* en permettant au public de se déplacer sur le plateau, dans la salle ou encore au dehors du théâtre pour assister au spectacle. Mais si cette liberté fabriquée dans ce spectacle par la surabondance des images en direct offre au spectateur la possibilité d'aborder les actions sous différents angles et depuis différents endroits du théâtre, ne l'amène-t-elle pas aussi à choisir ce qu'il regarde ? Ne le force-t-elle pas à prendre conscience que sa perception de la représentation ne sera que toujours partielle et contingente à ses choix ?

2. La place du spectateur

2.1. Pouvoir tout voir et la faculté de juger chez Ivo van Hove

Dans nos précédents chapitres, nous avons montré que la nature des images en direct chez Ivo van Hove – offrant une perspective sur les actions scéniques depuis l'intérieur du plateau et depuis l'extérieur –, lui permettait de mettre en place dans ses spectacles une dialectique des espaces du dedans et du dehors. Si, comme nous l'avons vu, celle-ci répond à des enjeux dramaturgiques précis, liés au traitement de la subjectivité et au dévoilement des apparences, elle participe également, sur le plan proxémique, d'une mise en scène de la perception vouée à mettre en perpétuel mouvement le regard des spectateurs. Qu'il s'agisse donc d'atomiser l'espace visuel en divers foyers d'action par la multiplication des écrans sur scène, de multiplier les points de vue offerts aux spectateurs par l'entremise des images, de leur offrir des perspectives inédites au théâtre grâce à la diversité des angles adoptés lors de la prise de vue ou encore de privilégier des plans séquences tournés en plein mouvement, caméra à l'épaule, la vidéo en direct chez Van Hove constitue un moyen de mettre en action le regard du public (de manière même physiologique) en le soumettant sans cesse à des déplacements.

Lors de la création des *Tragédies romaines*, le metteur en scène expliquait d'ailleurs que cette mobilité était l'enjeu premier de ce spectacle dans la mesure où celui-ci porte sur les questions du pouvoir et du politique, de leur logique et de leurs mécanismes, et que la notion de mobilité lui semblait inhérente à la question politique. Ivo van Hove entendait mettre en scène cette mobilité en montrant tant la diversité des comportements des différents acteurs du

pouvoir que les différents moyens mis en place pour renverser les situations, changer les choses, le monde. Pour le metteur en scène, « le politique c'est un idéal de changer les choses »⁴⁴⁸. Mais plus encore, en allant puiser dans l'analyse que fait Hannah Arendt des mécanismes du pouvoir dans son essai *Vérité et politique*⁴⁴⁹, Van Hove entend transposer, par le dispositif vidéo qu'il met en place, les enjeux éminemment politiques de la pièce dans l'expérience que font les spectateurs de la représentation.

En effet, au cours de son essai, Arendt explique la place que joue l'opinion publique dans l'appareil politique : de son lien à la « vérité de(s) fait(s) » à son processus d'élaboration par le Sujet lui-même, en passant par ses conditions d'existence (ses principes fondateurs) et son développement au travers des médias de masse. Pour bien comprendre la pensée d'Arendt et son lien avec le dispositif vidéo mis en place par Van Hove dans *Les tragédies romaines*, arrêtons-nous un instant sur l'essai de cette figure phare de la pensée politique contemporaine.

2.1.1. Hannah Arendt, l'opinion et la vidéo en direct sur scène

Afin d'expliquer le lien entre la formation (et la fonction) de l'opinion publique et la vie politique, Hannah Arendt établit son raisonnement sur la distinction, fondée historiquement, entre ce qu'elle nomme la « vérité rationnelle » (celle du penseur ou du philosophe) et la « vérité de fait » (celle du politicien et du citoyen). Elle explique notamment que la première implique une distance par rapport aux événements, qu'elle est réflexive et stable, et s'établit par-delà les faits de manière pérenne ; tandis que la seconde se prête potentiellement à la manipulation voire à la falsification des faits, qu'elle est en cela vulnérable et changeante, donnant facilement lieu au mensonge⁴⁵⁰ et à la production d'opinions. C'est pourquoi Arendt

⁴⁴⁸ Ivo van Hove, conférence de presse, festival d'Avignon, juillet 2008.

⁴⁴⁹ ARENDT, Hannah. « Vérité et politique ». *La crise de la culture*. Paris : Gallimard, coll. Folio essais, 1972, pp. 289-336.

⁴⁵⁰ « Les mensonges, puisqu'ils sont souvent utilisés comme des substituts de moyens plus violents, peuvent aisément être considérés comme des instruments relativement inoffensifs dans l'arsenal de l'action politique. », Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 291 ; « Puisque les faits et les événements – qui sont toujours engendrés par des hommes vivant et agissant ensemble – constituent la texture même du domaine politique, c'est naturellement, la vérité de fait qui nous intéresse le plus ici. La domination (...) lorsqu'elle s'attaque à la vérité rationnelle, outrepassa, pour ainsi dire, ses bornes, tandis qu'elle livre bataille sur son propre terrain quand elle falsifie et efface les faits. Les chances qu'a la vérité de fait de survivre à l'assaut du pouvoir sont effectivement très minces ; elle est toujours en danger d'être mise hors du monde, par des manœuvres, non seulement pour un temps, mais virtuellement, pour toujours. Les faits et les événements sont choses infiniment plus fragiles que les axiomes, les découvertes et les théories – même les plus follement spéculatifs – produits par l'esprit humain ; ils adviennent dans le champ perpétuellement changeant des affaires humaines, dans leur flux où rien n'est plus permanent que la permanence, relative, comme on sait, de la structure de l'esprit humain. ». *Idem*, p. 294-295.

distingue la vérité rationnelle qui fonde la pensée liée au politique (un « agir » théorique) et guide la réflexion du philosophe sur le monde et les choses en vue de comprendre leurs mécanismes, de l'opinion qui fonde, quant à elle, l'« action » politique, c'est à dire la « volonté de changer le monde » et qui relève du citoyen. La première implique le dialogue, le débat, l'échange, alors que la seconde donne lieu à la persuasion par la rhétorique et s'accompagne d'une armada d'effets œuvrant en faveur de « l'illusion » qu'Arendt considère d'ailleurs comme un équivalent de « l'opinion »⁴⁵¹. Ainsi l'auteur souligne l'antagonisme entre vérité rationnelle et opinion et précise qu'en raison de cet antagonisme justement (le fait qu'elles soient contraire l'une à l'autre), la politique ne s'établit pas sur des vérités rationnelles, mais sur l'opinion. Ceci amène l'auteur à reprendre la formule de James Madison : « tous les gouvernements reposent sur l'opinion »⁴⁵². Or, c'est précisément parce que l'opinion constitue le moyen par excellence de légitimation du pouvoir, que ses répercussions dans le domaine politique n'en sont que plus accrues : en effet, si l'opinion valide le pouvoir, elle fait aussi (et logiquement) l'objet de toutes les convoitises.

À cet égard, l'auteur précise que si les traces de cet antagonisme entre vérité rationnelle et opinion publique semblent aujourd'hui avoir disparues des sociétés dites démocratiques, le conflit lui-même entre vérité et politique reste pourtant bel et bien présent. Néanmoins, à la différence des époques antérieures, le détournement des faits se substitue, et cela à la vue de tous – donc de manière transparente –, au secret d'État (à ce qui, par le passé, était tenu caché du public), la manipulation à l'omerta pourrait-on dire, de sorte que les vérités dérangeantes soient transformées en opinions (et ainsi rendues inoffensives) et/ou que les événements soient présentés à la faveur d'une opinion légitimant tel ou tel acteur du pouvoir politique. Dans la quatrième partie de son essai, Arendt aborde notamment cet aspect au travers du « phénomène relativement récent de la manipulation de masse »⁴⁵³ qui fabrique l'opinion et que l'on peut aisément identifier, d'après l'auteur, « dans la réécriture de l'Histoire, dans la fabrication d'images, et dans la politique des gouvernements » :

« Le mensonge politique traditionnel, si manifeste dans l'histoire de la diplomatie et de l'habileté politique, portait d'ordinaire ou bien sur des secrets authentiques – des données qui n'avaient jamais été rendues publiques – ou bien sur des intentions qui, de toute façon, ne possèdent pas le même degré de certitude que des faits accomplis (...).

⁴⁵¹ *Idem*, p. 296.

⁴⁵² *Ibidem*.

⁴⁵³ *Idem*, p. 321.

À l'opposé, les mensonges politiques moderne traitent efficacement de choses qui ne sont aucunement des secrets mais sont connus de pratiquement tout le monde. Cela est évident dans la réécriture de l'histoire contemporaine sous les yeux de ceux qui en ont été les témoins, mais c'est également vrai dans la fabrication d'images de toutes sortes, où, de nouveau, tout fait connu et établi peut être nié ou négligé s'il est susceptible de porter atteinte à l'image ; car une image, à la différence d'un portrait à l'ancienne mode, n'est pas censé flatter la réalité mais offrir d'elle un substitut complet. Et ce substitut, à cause des techniques modernes et des mass media, est, bien sûr, beaucoup plus en vue que l'original. »⁴⁵⁴

Ainsi, parce que le XX^e siècle a vu naître la massification des médias, il a également permis l'instauration d'un régime d'images favorable à la production d'opinions et ceci pour deux raisons majeures. D'après Arendt, en effet, dans la mesure où l'image est omniprésente dans l'espace public et que sa diffusion traverse les frontières, elle est à même d'atteindre le plus grand nombre et, par conséquent, d'être largement partagée⁴⁵⁵ ; par ailleurs, l'image, en dépit de son « espérance de vie relativement courte »⁴⁵⁶, est à même de produire une réalité qui ne se réduit pas à la restitution du réel, mais qui opère un réagencement de la « texture factuelle » de sorte qu'elle peut s'établir comme un « substitut adéquat de la réalité et de la factualité »⁴⁵⁷. L'on comprend bien alors que si l'opinion cautionne le pouvoir politique, elle est elle-même potentiellement fabriquée par les images que la diffusion à grande échelle vient sinon renforcer, du moins asseoir, compte tenu des principes sur lesquels s'établit l'opinion publique : son inscription dans l'espace public et le fait qu'elle soit partagée par un grand nombre d'individus.

Mais Arendt soulève un paradoxe non négligeable, relatif à la vérité de fait et à l'opinion dans le domaine politique, en mettant en avant l'idée que les faits sont certes la matière de l'opinion, mais que dans le domaine de la politique, la vérité de fait (leur

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

⁴⁵⁵ Ce sont là deux principes qui, comme l'explique Arendt à la suite de Kant d'une part et de Madison d'autre part, fondent justement l'opinion : le fait de s'inscrire dans l'espace public (Kant) et d'être partagé par un grand nombre entretenant les mêmes opinions (Madison). *Idem*, p. 298-299.

⁴⁵⁶ « Dans notre système actuel de communication à l'échelle planétaire qui couvre un grand nombre de nations indépendantes, aucun pouvoir existant n'est nulle part tout à fait assez grand pour rendre son « image » définitivement mystifiante. Aussi les images ont-elles une espérance de vie relativement courte ; elles sont dans le cas d'exploser non seulement quand elles partent en morceaux et que la réalité fait sa réapparition dans le public, mais même avant cela, car des fragments de faits dérangent constamment et ruinent la guerre de propagande entre images adverses. ». *Idem*, p. 326.

⁴⁵⁷ Arendt prend notamment l'exemple de l'image publicitaire : « Des images fabriquées pour la consommation domestique (...) peuvent devenir une réalité pour chacun et avant tout pour les fabricateurs d'images eux-mêmes qui, tandis qu'ils sont encore en train de préparer leurs « produits », sont écrasés par la seule pensée du nombre de leur victimes possibles. (...) Le résultat est que tout un groupe de gens, et même des nations entières, peuvent s'orienter d'après un tissu de tromperies (...) ». *Idem*, p. 325.

factuel) se distingue de l'opinion en tant qu'elle n'autorise pas, par sa nature, la remise en cause (qui relèverait du mensonge) ou la discussion, alors même que « la discussion constitue l'essence même de la vie politique »⁴⁵⁸.

« On peut discuter une opinion importune, la rejeter ou transiger avec elle, mais les faits importuns ont cette exaspérante ténacité que rien ne saurait ébranler, sinon de purs et simples mensonges. L'ennuyeux est que la vérité de fait, comme toute autre vérité, exige péremptoirement d'être reconnue et refuse la discussion alors que la discussion constitue l'essence même de la vie politique. Les modes de pensée et de communication qui ont affaire avec la vérité, si on les considère dans la perspective politique, sont nécessairement tyranniques ; ils ne tiennent pas compte des opinions d'autrui, alors que cette prise en compte est le signe de toute pensée strictement politique. »⁴⁵⁹

Il est alors intéressant de voir que si l'opinion publique légitime le pouvoir tout en pouvant n'être que le fruit d'une fabrication – par la manipulation, le détournement ou l'interprétation biaisée des événements, des faits –, son processus de formation implique néanmoins, de la part du Sujet, une posture flexible, c'est-à-dire ouverte au débat et à la mobilité, qui s'avère fondatrice dans sa capacité de juger :

« La pensée politique est représentative. Je forme une opinion en considérant une question donnée à différents points de vue, en me rendant présentes à l'esprit les positions de ceux qui sont absents ; c'est-à-dire que je les représente. Ce processus de représentation n'adopte pas aveuglément les vues réelles de ceux qui se tiennent quelque part ailleurs d'où ils regardent le monde dans une perspective différente ; il ne s'agit pas de sympathie comme si j'essayais d'être ou de sentir comme quelqu'un d'autre, ni de faire le compte des voix d'une majorité et de m'y joindre, mais d'être et de penser dans ma propre identité où je ne suis pas réellement. Plus les positions des gens que j'ai présentes à l'esprit sont nombreuses pendant que je réfléchis sur une question donnée, et mieux je puis m'imaginer comment je sentirais et penserais si j'étais à leur place, plus forte sera ma capacité de pensée représentative et plus valides seront mes conclusions finales, mon opinion. (C'est cette aptitude à une « mentalité élargie » qui rend les gens capables de juger ; comme telle, elle fut découverte par Kant dans la première partie de sa *Critique du jugement*, encore qu'il ne reconnut pas les implications politiques et morales de sa découverte.) »⁴⁶⁰

C'est là, il nous semble, que la pensée d'Hannah Arendt nous permet de mieux comprendre les partis-pris d'Ivo van Hove quant à la fonction qu'il fait jouer à la vidéo en direct dans *Les Tragédies romaines*. En effet, si le dispositif mis en place dans ce spectacle fait explicitement référence à cette société des médias de masse, il ne tend pas pour autant à

⁴⁵⁸ *Idem*, p. 307.

⁴⁵⁹ *Ibidem*.

⁴⁶⁰ *Ibidem*.

« fabriquer l'opinion » mais plutôt à en révéler les mécanismes de fabrication en travaillant précisément à partir d'une mobilité des points de vues du spectateur qui, comme l'explique Arendt, participe de la formation de l'opinion chez le Sujet. Bien sûr, au dévoilement des mécanismes de l'image et de l'opinion contribue le fait que les spectateurs puissent voir simultanément ce qui se déroule sur scène et ce qui en est montré à l'écran, dans la mesure où cela leur permet de confronter le réel, le fait, à son image, partielle et parcellaire, et ainsi d'identifier la fabrique qui se joue dans la mise en image. Mais cette déconstruction passe par d'autres voies encore et notamment par la possibilité donnée aux spectateurs de *tout voir* dans le sens où, quel que soit l'endroit où ils sont situés, ils sont à même d'accéder à ce qui se déroule sur le plateau.

En effet, dans ce spectacle, le regard des spectateurs est « mis en scène » au sens propre : non seulement parce que ceux-ci ont la possibilité de s'installer sur scène, au contact des acteurs et au cœur de la majeure partie des actions scéniques, mais également parce qu'ils sont libres de se déplacer dans l'ensemble du théâtre (sur scène, dans la salle, à l'extérieur, au bar, etc.) tout au long de la représentation. Or cette mobilité, plus seulement du regard, mais des spectateurs eux-mêmes – et qui rejoue concrètement la mobilité évoquée par Arendt dans le processus de formation de l'opinion – est rendue possible précisément parce que le dispositif vidéo permet de suivre le spectacle quel que soit l'endroit où les spectateurs choisissent de se situer. La présence de moniteurs disséminés sur la scène et dans l'ensemble du théâtre et de ses abords, ainsi que la transmission en direct des actions scéniques, permettent en effet de suivre ce qui se déroule sur le plateau au moment où cela advient, quand bien même cette vision panoptique de la représentation puisse n'être qu'une illusion.

De cette manière, l'utilisation que fait Van Hove de la vidéo travaille certes la mobilité du regard des spectateurs mais semble également être empreinte d'une volonté de *tout leur montrer* et de s'inscrire dans une certaine forme de transparence (ou d'illusion de transparence). Nous le constatons d'ailleurs très bien lorsque dans les spectacles, le recours à la vidéo en direct permet de donner à voir aux spectateurs ce qui se situe en dehors de leur espace de visibilité ou, plus exactement, de leur champ de vision, et échappe traditionnellement à leur regard (loges, couloirs du théâtre, extérieurs, etc.). L'espace de représentation se trouve alors mis en excès par rapport à lui-même : il ne se réduit pas à la scène, mais s'étend plutôt à tout ce qui est donné pour être vu, que cela soit de manière

immédiate, directe et sans médiation ou de manière médiée, par l'intermédiaire des écrans et de la vidéo. En procédant ainsi, il ne s'agit pas seulement pour Van Hove d'offrir au spectateur la possibilité de varier son point de vue sur la représentation théâtrale pour en faire une expérience singulière, mais également de travailler sur les différentes modalités de présence et d'effets de présence dans la représentation. En d'autres termes, il s'agit semble-t-il, d'offrir au public cette possibilité dont parle Arendt, « d'être et de penser dans [sa] propre identité où [l'on n'est] pas réellement » qui, d'après elle, permet de renforcer « [sa] capacité de pensée représentative » et de valider plus encore « [ses] conclusions finales, [son] opinion » et ainsi, participe de cette « mentalité élargie qui rend les gens capables de juger ».

2.1.2. Les spectateurs in situ: le cas des *Tragédies romaines*

En effet, si le dispositif vidéo permet au metteur en scène d'orchestrer une multitude de points de vue dans le spectacle, c'est précisément parce qu'il donne lieu à différentes formes de présence des acteurs dans l'œuvre et des spectateurs à la représentation⁴⁶¹.

La notion de présence

Avant d'identifier ces différentes formes de présence en jeu, définissons la notion de présence à partir de laquelle nous poursuivrons notre réflexion. Pour le philosophe Louis Lavelle⁴⁶², la présence se manifeste sous trois formes indissociables : la présence de l'être, la présence à l'être et l'intériorité par rapport à l'être. Ces trois formes impliquent respectivement la conscience du sujet (de l'ordre de l'intelligible), le rapport du sujet au monde (ou un « être au monde » de l'ordre du sensible) et l'expérience, en tant que telle, d'être un sujet pensant son rapport au monde. L'expérience de la présence est donc un phénomène complexe fondé à la fois sur les relations du sujet au monde (intersubjectivité) et les relations du sujet à lui-même (subjectivité).

« Si toute connaissance et toute action sont supportées par une expérience fondamentale que l'on peut appeler une expérience de présence, celle-ci, dès qu'on l'analyse, manifeste aussitôt un triple aspect : elle nous donne tour à tour la présence

⁴⁶¹ Cette étude sur les différents degrés de présence mis en œuvre par Ivo van Hove dans les *Tragédies romaines* a fait l'objet d'une communication lors du colloque *Performing Presence* organisé par Gabriella Giannachi et Nick Kaye à l'Université d'Exeter (Angleterre) en mars 2009 et a été publié dans le numéro 5 de la revue en ligne *Intermedialités*.

⁴⁶² LAVELLE, Louis. *La présence totale*. Paris : Aubier, 1962.

de l'être, puis notre présence à l'être, enfin notre intériorité par rapport à l'être. »⁴⁶³ ;
« La présence pure précède et soutient toutes les présences particulières : quel que soit son objet, cette présence est pensée, sentie et vécue dans une opération indivisible »⁴⁶⁴.

D'emblée, la relation d'intersubjectivité apparaît comme étant fondamentale dans l'expérience de la présence. Celle-ci met effectivement en relation des sujets pensants et capables de se penser d'une part dans un rapport à l'altérité et, d'autre part, de façon autoréflexive. Mais comment appréhender la présence de l'Autre dans ce rapport d'intersubjectivité ? À partir de quoi pouvons-nous penser cet Autre qui nous est présent et auquel nous sommes, à notre tour, susceptibles de l'être ? Cette présence de l'autre – comme cette présence à l'Autre – est-elle contingente d'un rapport immédiat, direct, sans médiation entre moi et autrui ? Impliquerait-elle ainsi notre co-présence effective dans l'espace et dans le temps ?

Husserl donne quelques éléments de réponse. Dans la « Cinquième Méditation » des *Méditations cartésiennes*⁴⁶⁵, l'auteur définit en effet l'intersubjectivité à partir d'une expérience de l'altérité qui reposerait en partie sur la présence « en-chair-et-en-os » d'un sujet Autre (*alter ego*). Cette présence est alors concevable par le sujet (*l'ego*) dans la mesure où lui-même fait l'expérience, dans sa chair, d'être présent dans un ici et maintenant qui lui est relatif (Husserl parle de « sphère primordiale »)⁴⁶⁶. C'est précisément parce que le sujet en-chair-et-en-os peut, en se déplaçant, faire de tout endroit son « ici et maintenant » (et ainsi déplacer sa « sphère primordiale » ailleurs), que tout autre sujet qu'il perçoit en chair-et-en-os, occupe à son tour sa propre « sphère primordiale » dans un ici et maintenant qui lui est propre et fait de lui un *alter ego*. Pour Husserl, le corps que je perçois en dehors de mon corps, dans un là-bas différent de mon ici, est présent en tant qu'il occupe sa propre « sphère primordiale », c'est-à-dire qu'il se situe dans un ici et maintenant qui lui est relatif et qui serait le mien si je prenais sa place :

« Je n'aperçois pas l'autre simplement comme une réplique de moi-même, donc avec ma sphère originaire qui serait identique ni avec les modes d'apparitions spatiaux qui sont propres à mon ici, mais, à y regarder de plus près, avec des modes d'apparitions spatiaux tels ceux que j'aurais moi-même si j'allais là-bas et y étais situé. En outre, l'autre est appréhensivement aperçu en tant que *je* d'un monde primordial ou d'une

⁴⁶³ *Idem*, p. 44.

⁴⁶⁴ *Idem*, p. 153.

⁴⁶⁵ HUSSERL, Edmund. *Méditations cartésiennes : introduction à la phénoménologie*. Paris : Vrin, 1994.

⁴⁶⁶ *Idem.*, p. 162.

monade où son corps propre est originairement constitué et expérimenté sur le mode de l'ici absolu, précisément en tant que centre fonctionnel de son règne. Par conséquent, dans cette appréhension, le corps physique qui intervient dans *ma* sphère monadique sur le mode du *là-bas*, qui est aperçu comme le corps propre étranger, le corps propre de l'*alter ego*, indique le même corps physique sur le mode de l'*ici* que celui dont l'autre fait l'expérience dans sa propre sphère monadique »⁴⁶⁷.

Ainsi, l'on voit que la présence de ce qui n'est pas moi dérive néanmoins de ma propre présence au monde et de la perception immédiate que je peux faire de l'autre, en tant que présence physique, en-chair-et-en-os. La corporéité est centrale chez Husserl : foyer de la perception, c'est par elle que passe l'expérience du monde. Dans *Chose et espace*⁴⁶⁸, Husserl associe cette « présence-en-chair-et-en-os » d'un objet à une « présence actuelle », à une présence « donné[e] en personne dans le Maintenant actuel » ou encore comme « donné[e] en acte maintenant ». Ce rapide détour par la philosophie, nous permet donc de considérer la présence comme la perception d'un corps « en chair et en os », situé dans un espace et dans un temps qui pourrait être le mien si je me déplaçais à son endroit.

À partir de cette définition nous pouvons identifier différents degrés de présence dans les *Tragédies romaines* dans la mesure où elle nous permet de considérer tant la présence des acteurs que celle des spectateurs dans le *hic et nunc* de la représentation, ainsi que la multiplicité de l'*ici* fabriquée par la présence de moniteurs vidéo en dehors de l'espace scénique. Pour le dire autrement, cette définition semble nous autoriser à tenir compte tant de la présence effective, corporelle, charnelle des acteurs et des spectateurs mais aussi de leur présence médiatisée – que ce soit sur scène ou en dehors de celle-ci – en tant qu'elle relève encore de la perception d'un corps présent en chair-en-et-en-os dans un espace et dans un temps qui serait le mien si je prenais sa place. La présence telle qu'elle sera étudiée dans les pages qui suivent ne se réduira donc pas à une présence immédiate (*sans médiation*) mais comprendra aussi la perception qu'en offre le médium vidéo à travers moniteurs ou écrans.

De quelle présence est-il question dans les Tragédies romaines ?

Rappelons que dans ce spectacle de six heures sans entracte, interrompu néanmoins par des pauses récurrentes d'une durée de trois à cinq minutes chacune, les spectateurs sont invités à se déplacer partout dans le théâtre. Lorsque l'action reprend, les acteurs jouent, la plupart du temps, au milieu des spectateurs et ceux-ci sont libres de circuler librement

⁴⁶⁷ *Idem*, p. 166.

⁴⁶⁸ HUSSERL, Edmund. *Chose et espace. Leçons de 1907*. (J.-F. Lavigne, trad.). Paris : PUF, 1989, p. 36.

pendant toute la durée de la représentation. De cette manière, la position des spectateurs et l'endroit où ils se situent changent radicalement leur perception du spectacle. La présence des moniteurs en divers endroits du plateau et du théâtre, nous l'avons dit, leur permet non seulement de se déplacer, de choisir leur point de vue (au sens propre comme au sens figuré) et leur manière d'avoir accès à ce qui se passe dans *l'ici et le maintenant* de la représentation – le choix du médium vidéo ou non. Les spectateurs sont donc amenés au cœur des actions scéniques de deux manières différentes : d'une part, par leur situation dans le théâtre (sur le plateau lui-même), d'autre part, par l'intermédiaire des images de la scène filmées en direct (images omniprésentes non seulement dans l'espace – elles sont partout –, mais aussi dans le temps, puisqu'elles transmettent en continu ce qui se passe sur scène).

La présence des spectateurs dans l'œuvre s'articule donc à la présence des acteurs dédoublés dans l'image en direct et omniprésents sur les écrans. Différents paramètres viennent donc configurer la présence des uns et des autres dans le spectacle, ainsi que la perception que peuvent en avoir les spectateurs. Nous pouvons en relever quatre, allant de la présence vivante à la présence médiatisée :

1. les spectateurs au cœur de l'action que nous identifions comme une **présence *in situ***
2. les spectateurs et les acteurs sur scène, renvoyant ainsi à une **co-présence effective**
3. les acteurs et leur double sur scène que nous qualifions de **présence simultanée**
4. la scène filmée et diffusée en direct, participant ainsi d'une **omniprésence**

Une présence in situ

Tout d'abord, le premier élément marquant du spectacle est donc cette présence d'une partie des spectateurs sur la scène. Ils sont au cœur de l'action scénique voire à l'intérieur-même de la fiction lorsque, à leur insu, ils jouent le rôle du peuple romain à qui les personnages s'adressent lors de leur discours. C'est notamment le cas lorsque, à la mort de Jules César, l'acteur interprétant Marc-Antoine fait irruption sur scène, prend un micro et s'adresse aux spectateurs devenus, l'espace d'un instant, ce peuple romain auprès duquel le personnage pleure son ami César.

La co-présence des spectateurs et des acteurs

Le deuxième élément, résultant du premier, est la coprésence sur scène des acteurs et des spectateurs. Une coprésence dans le même espace de représentation, donc une proximité

effective qui vient renforcer la densité corporelle des acteurs. Par ailleurs, les spectateurs sont au cœur de l'action, dans l'espace même où elles se déroulent et ils côtoient aussi les personnages qui mènent ces actions. Une co-présence troublante, parfois, lorsque les spectateurs sont physiquement situés au centre d'une dispute entre les personnages et s'efforcent de se faire « transparents ». C'est notamment le cas dans *Coriolan*, lorsque Volumnie et Virgilia, respectivement mère et épouse de Coriolan, fustigent les Tribuns Sicinius et Brutus (représentants du peuple romain) alors assis aux côtés de spectateurs sur l'un des nombreux canapés disposés sur le plateau. Lorsque Virgilia en vient aux mains, les spectateurs tentent, en vain, de s'écarter, restant confinés dans le canapé.

La présence simultanée du double

La troisième forme de présence fait, cette fois-ci, appel à l'utilisation de la vidéo en direct. Les acteurs et leur image filmée en temps réel sont, en effet, présents simultanément sur scène et donc donnés à voir ainsi aux spectateurs. Les acteurs apparaissent ainsi dédoublés dans le même espace que celui des spectateurs. L'ensemble du spectacle obéit à ce dispositif qui conjugue le temps de la représentation (ou temps du réel) au temps réel (celui du direct). De cette manière, la présence des acteurs se donne non seulement dans une immédiateté propre à l'expérience théâtrale des spectateurs, mais également (et simultanément) par le biais de la médiation filmique opérée par la vidéo en direct. Les gros plans à l'écran redoublent, démultiplient et disséminent cette présence des acteurs à partir de celle, immédiate, pleine et entière, qui les caractérisent sur scène durant les six heures de représentation.

Ubiquité et démultiplication des acteurs : l'omniprésence

La quatrième forme de présence en jeu est, comme nous l'évoquions plus haut, une omniprésence à la fois spatiale et temporelle des acteurs. Omniprésence spatiale, d'abord, car la multiplication des écrans sur scène et en dehors de l'espace scénique (bar, extérieur du théâtre) permet à tout spectateur, où qu'il se trouve, d'avoir accès au spectacle dont les images sont diffusées en direct. Ubiquité et démultiplication sont à l'œuvre, les acteurs comme les spectateurs se retrouvent virtuellement dans plusieurs endroits en même temps. Omniprésence temporelle, ensuite, dans la mesure où la vidéo en direct n'est jamais interrompue et, à l'instar d'un dispositif de surveillance, les caméras filment la scène en continu et les écrans diffusent ces images en permanence.

Quatre niveaux de présence donc qui visent a priori au rapprochement des spectateurs de l'espace scénique, des actions qui s'y déroulent, des acteurs et des personnages. L'on pourrait en effet penser que, dans ce spectacle, les spectateurs éprouvent un sentiment de présence exacerbé puisqu'ils sont situés au cœur du dispositif et au plus près des acteurs. Un sentiment de présence d'autant plus renforcé par l'usage de la vidéo en direct dont l'un des principaux objectifs est d'amener virtuellement le spectateur au cœur de l'action pour lui faire éprouver réellement des sensations, ou encore au plus proche des acteurs au travers des plans poitrine et des gros plans sur leur visage. En d'autres termes, le direct tend à intensifier le sentiment de présence éprouvé par le spectateur, une présence dans l'évènement auquel il assiste via l'écran, et à laquelle l'amplification d'une proximité à la fois visuelle et temporelle contribue. De cette manière, la vidéo en direct montre la puissance de son potentiel de transparence et d'immédiateté.

Nous reconnaissons d'ailleurs, là l'une des caractéristiques des dispositifs d'immersion en arts visuels et médiatiques, des dispositifs qui mettent le spectateur au cœur d'un milieu artificiel et lui donnent l'occasion de faire l'expérience sensorielle bien réelle d'une variété de stimuli virtuels. Mais ces dispositifs visent à minimiser au maximum tout ce qui opacifierait le dispositif et rappellerait aux spectateurs sa réalité matérielle. Il s'agit de convaincre les sens que le virtuel se substitue au réel. Et c'est dans cette perspective, entre autres, que dans ce type de dispositifs tout participe à abolir la distance opacifiante entre présence et effets de présence (ou impression de présence) et, du même coup, à amplifier la transparence, l'immédiateté (*immediacy*) de l'interface ou du milieu avec le spectateur.

Or, à la différence de ces dispositifs, dans les *Tragédies romaines*, tout ne concourt pas à amplifier la transparence dans l'œuvre. La dialectique entre transparence et opacité ne disparaît point mais se trouve renversée. Ainsi, ce qui a priori tend généralement à opacifier le médium est, ici, mis au service de l'immédiateté ; inversement, ce qui généralement permet un rapprochement troublant entre le spectateur et la réalité à laquelle il assiste est, dans ce spectacle, ce qui le tient à distance de l'action. En effet, la transparence (*immediacy*) apparente des éléments du dispositif scénique s'avère bien plus complexe dès lors que la présence charnelle de l'acteur se double de sa présence médiatisée par la vidéo et que ces deux présences sont perçues simultanément dans le même espace par les spectateurs. Comment le dispositif mis en place par Van Hove, et qui semble s'inscrire dans une poétique

de la transparence, convoque-t-il l'opacité là où on l'attend le moins et remodèle, par ce biais, le sentiment de présence éprouvé par les spectateurs ?

2.1.3. Entre transparence et opacité : la question du direct dans la *remediation*

Rappelons que la notion de transparence s'accompagne de la notion d'opacité dans le processus de *remediation* qui, d'après Bolter et Grusin⁴⁶⁹, caractérise tout média. Ce processus de *remediation* qui consiste en l'actualisation d'un média antérieur par un nouveau média, repose sur deux notions simultanées : la transparence et l'opacité. La première vise à faire oublier aux spectateurs la présence du média et ce, dans le but de l'amener au plus près de ce qui lui est donné à voir – elle exacerbe son sentiment de présence dans l'œuvre ; la seconde, au contraire, vise à asseoir la présence du média dans le but de renforcer ses caractéristiques⁴⁷⁰. Ainsi, nous pouvons dire qu'elle assure au spectateur que son sentiment de présence dans l'œuvre relève d'un effet de présence et non d'une présence effective.

Par ailleurs, précisons que d'après Kattenbelt⁴⁷¹, la notion de transparence qui se joue dans un film se distingue de celle qui se joue au théâtre. D'après lui, la première se rattache au fait que tout tend à créer l'illusion d'une réalité plausible - il parle d'une « impression de réalité » qui passe par une immersion du spectateur dans la fiction. À l'opposé, la transparence au théâtre ne se joue pas sur le même plan, mais elle repose d'une part sur le fractionnement du continuum spatio-temporel de la fable (empêchant par là l'immersion des spectateurs dans la fiction ou la réalité créée sur scène) et, d'autre part, sur la matérialité du corps des *performeurs*⁴⁷².

Si la dialectique de la transparence et de l'opacité dans le spectacle de Van Hove nous semble intéressante, c'est parce qu'il s'y opère une sorte de renversement qui éclaire d'une

⁴⁶⁹ BOLTER, David Jay et Richard GRUSIN. *Remediation : Understanding New Media*. Cambridge (Mass.) : MIT Press, 1999.

⁴⁷⁰ CHAPPLE Freda et Chiel KATTENBELT. « Key Issues in Intermediality in Theatre and Performance ». *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam & New York : Rodopi, 2006, pp. 11-26.

⁴⁷¹ KATTENBELT, Chiel. « Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality ». *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam & New York : Rodopi, 2006, pp. 29-40.

⁴⁷² Kattenbelt explique, en effet, que, au fil des siècles, les différents courants théâtraux ont multiplié les manières de fractionner le continuum spatio-temporel de la fable, empêchant par là l'immersion des spectateurs dans la fiction ou la réalité créée sur scène. Par ailleurs, il souligne aussi que l'idée de transparence telle qu'elle est employée dans le milieu théâtral correspond davantage à ce que les théoriciens définissent par le terme d'« opacité », c'est-à-dire, principalement, la matérialité des corps. *Idem*, p. 37-38.

manière originale les questions liées à la présence et au sentiment de présence éprouvé par les spectateurs. De quel ordre est ce renversement ? Comment les choix de mise en scène permettent-ils ce renversement ?

La transparence de l'espace (vs son opacité traditionnelle)

La position des spectateurs sur la scène tend, comme on l'a vu, à amplifier leur sentiment de présence dans l'œuvre. Ils y sont physiquement inscrits. Pourtant, traditionnellement, au théâtre, l'espace renforce l'opacité de la représentation en maintenant la distance entre spectateurs et acteurs, d'une part, et entre spectateurs et événement ou action scénique, d'autre part (quatrième mur, coupure sémiotique, distance du plateau). Le choix de scénographie opéré par Van Hove prend donc à contre-pied la propension traditionnelle de l'espace scénique à rappeler au spectateur sa distance de l'action, sa propre réalité spatiale (une propension à restituer aussi son opacité à la vidéo en direct). Dans ce spectacle, la relation proxémique s'établit sur une proximité et une immédiateté à la fois spatiale, temporelle et charnelle entre acteurs et spectateurs⁴⁷³. Leur co-présence sur scène rejoint directement la définition que donne Kattenbelt de la transparence au théâtre, c'est-à-dire une transparence qui passe par la présence tangible des corps et de leur matérialité. De plus, la présence des spectateurs sur scène contribue à leur donner une « impression de réalité », impression qui passe par l'immersion du spectateur dans la fiction et que Kattenbelt attribue plus volontiers au cinéma qu'au théâtre. Premier renversement donc, dans la dialectique de la transparence et de l'opacité : la fonction opacifiante de l'espace théâtral se dérobe ici sous l'impulsion d'une proximité toujours plus forte entre scène et salle, acteurs et spectateurs.

Le deuxième renversement que nous observons est, cette fois-ci, lié à l'utilisation de la vidéo en direct et, plus précisément, à la présence simultanée sur scène des acteurs et de leur image filmée et diffusée en direct.

L'opacité de la vidéo en direct (vs sa transparence traditionnelle)

Les acteurs et leur image sont, en effet, présents simultanément sur scène et donc donnés à voir ainsi aux spectateurs. Ces derniers sont donc témoins de la construction de l'image au moment où elle se fait sur scène et ont accès, dans le même temps, à la fois au champ et au hors-champ des caméras. Si la vidéo en direct redouble la présence des acteurs

⁴⁷³ Ce procédé n'est pas nouveau au théâtre, mais ici, les acteurs qui ne sont pas protagonistes de l'action scénique en cours, prennent part au spectacle en se joignant aux spectateurs situés sur le plateau.

sur scène, le cadre des écrans les isole néanmoins du reste du plateau (des autres acteurs et des éléments de la représentation). La perception des spectateurs obéit ainsi à une oscillation entre la vue réduite et grossissante que permet la vidéo et la vue davantage globalisante que lui permet l'immédiateté de la scène, des actions et la proximité charnelle des acteurs. Dans la simultanéité des images de la scène (des acteurs) et de la scène elle-même, se joue non seulement la déterritorialisation et la reterritorialisation des actions, de l'espace scénique et de la présence des acteurs, mais aussi leur *décontextualisation* et leur *recontextualisation* dans l'espace de l'image. Dans ce mouvement permanent d'un pôle à l'autre (qu'il s'agisse de l'espace – du territoire –, ou du temps – du contexte), la vidéo en direct se trouve perpétuellement mise en procès au contact de la réalité à laquelle elle renvoie. C'est pourquoi la présence simultanée de l'acteur et de son image en temps réel sur scène déconstruit le direct de la vidéo au moment même où elle l'affirme. En cela, la simultanéité vient davantage renforcer l'opacité du dispositif et repousser les spectateurs en dehors de l'action filmée, (quand bien même celle-ci se fait sous leurs yeux), qu'elle ne vient conforter une quelconque transparence ou immédiateté.

Le *live* du théâtre semble alors désamorcer celui de la vidéo – et inversement –, et le sentiment de présence dans l'évènement, lié généralement à la transparence du direct – à son immédiateté –, est sans cesse mis en procès. Ainsi, dans *les Tragédies romaines*, ce *live* théâtral et ce direct vidéographique se présentent comme deux pôles dans la représentation, deux pôles entre lesquels oscillent le regard des spectateurs comme s'il ne pouvait se fixer sur l'un d'eux. Dans ce mouvement permanent entre présence actuelle des acteurs et présence virtuelle, entre proximité apparente des images et proximité effective des corps, se crée la distance entre le spectateur, le spectacle et ses composantes – quand bien même celles-ci se fondent sur une transparence exacerbée (proximité visuelle, temporelle et spatiale liées à la vidéo en direct et au dispositif mis en place par Van Hove).

Enfin, l'omniprésence des acteurs sur les écrans devrait, *a priori*, renchérir la transparence du direct dans la représentation et rendre la présence des acteurs et des spectateurs on ne peut plus tangible. Pourtant, la multiplication des écrans et leur sollicitation ininterrompue désamorcent véritablement cette transparence au profit de l'opacité. Pour reprendre les termes de Kattenbelt, elle « fractionne le continuum spatio-temporel de la fable » ou, plus exactement, la perception de ce continuum. Ainsi, sur le plan de la narration,

les spectateurs se trouvent également mis à distance de la scène dramatique, des actions et des personnages.

C'est pourquoi, dans les *Tragédies romaines*, si le traitement de l'espace contribue à renforcer le sentiment de présence éprouvé par les spectateurs, un sentiment d'être au plus près de l'action par le fait d'y être bien réellement, cette transparence du *live* se trouve néanmoins désamorcée par la présence simultanée du réel et de son image filmée en direct. Le réel déconstruit l'image et, inversement, les images éloignent du réel. Ce qui devrait contribuer à la transparence, et à un sentiment de vécu au plus près, échoue en quelque sorte en opacifiant la représentation, tandis que ce qui devrait tenir à distance le spectateur de la scène et de l'action, l'accueille, au contraire, et de manière bien réelle, en son cœur. Au fond, ce que nous montre ce spectacle, c'est que la transparence de la vidéo en direct et celle du théâtre semblent s'annuler mutuellement lorsqu'elles se côtoient simultanément sur scène. Or c'est précisément dans cette annulation, dans cet espace paradoxal de dénégation si l'on veut, que se loge la propension des spectateurs à réfléchir leur présence dans la représentation et leur rapport aux images, en tant que produit fabriqué et produit fabriquant.

Il est en effet intéressant d'observer que le dispositif vidéo tel que l'emploie Van Hove dans ce spectacle, tend à montrer aux spectateurs que cette possibilité qu'ils ont de pouvoir tout voir révèle en fait le devoir qu'ils ont de choisir ce qu'ils regardent, d'où ils le regardent et comment ils le regardent. Montrer ce que l'on ne peut pas voir c'est aussi montrer que l'on ne peut pas tout voir... En obligeant ceux qui regardent à faire des choix, Van Hove leur montre dans le même temps, que c'est eux qui choisissent ce sur quoi ils posent leur regard, il les invite, sinon les oblige, à être acteurs de leur point de vue. Et c'est là l'une des forces de Van Hove dans son usage de la vidéo : il fait du théâtre, de ce lieu d'où l'on voit (étymologiquement), un lieu où l'on voit que l'on ne voit pas tout et où l'on voit que l'on ne peut pas tout voir.

Ainsi, en orchestrant la mobilité des spectateurs dans le théâtre, Ivo van Hove donne forme à cette mobilité inhérente à la nature même de l'opinion telle que Arendt la définit. Mais plus encore, le dispositif vidéo mis en place – en ce qu'il implique un processus de *remediation* obligeant un rapport simultané des spectateurs à la transparence et à l'opacité des situations représentées –, permet que soient instaurés les enjeux les plus fondamentaux de

l'opinion dans la vie politique. Comme Hannah Arendt le mentionne en effet, l'opinion doit dépasser les particularités, s'établir en dehors de tout intérêt particulier pour « s'élever jusqu'à une généralité impartiale ». Or, ce processus de mise en lumière implique, d'après l'auteur, de considérer le rapport de tension qui s'établit entre la transparence de ce qui est donné à observer, de ce qui est donné à penser, et son opacité :

« Aucune opinion n'est évidente ni ne va de soi. En matière d'opinion, mais non en matière de vérité, notre pensée est vraiment discursive, courant, pour ainsi dire, de place en place, d'une partie du monde à une autre, passant par toutes sortes de vues antagonistes, jusqu'à ce que finalement elle s'élève de ces particularités jusqu'à une généralité impartiale. Comparée à ce processus, dans lequel une question particulière est portée de force au grand jour, afin qu'elle puisse se montrer sous tous ses côtés, dans toutes les perspectives possibles jusqu'à ce qu'elle soit inondée de lumière et rendue transparente par la pleine lumière de la compréhension humaine, l'affirmation d'une vérité possède une singulière opacité. La vérité rationnelle illumine l'entendement humain, et la vérité de fait doit servir de matière aux opinions, mais ces vérités, bien qu'elles ne soient jamais obscures, ne sont pas transparentes pour autant, et il est de leur nature même de se refuser à une élucidation ultérieure, comme il est de la nature de la lumière de se refuser à la mise en lumière. »⁴⁷⁴

Or, c'est précisément en faveur de ce processus de compréhension et de remise en question, inhérent à la faculté de juger et à l'élaboration active d'un certain rapport au monde et au politique, que la vidéo en direct dans ce spectacle nous semble assumer, sur le plan proxémique, la fonction de diversifier les registres de présence des spectateurs et des acteurs dans et à l'œuvre.

Dans ce dispositif, la tension entre une perception de l'évènement *in situ* et une perception *ex situ* est rendue on ne peut plus palpable. Aussi proches que peuvent l'être les spectateurs de ce qui se déroule sur scène, leur rapport « immédiat » à la situation, à l'évènement scénique, se délite complètement par la prolifération des écrans en tant que foyers d'actions et sources d'informations en temps réel. Par conséquent, tous sont forcés de faire le deuil d'une vision totale, unitaire, voire omnisciente de la représentation mais, dans le même temps, leur est offerte la possibilité d'adopter différents points de vue (simultanés) sur une même situation. Ils ont l'impression de tout savoir car on leur donne l'impression de tout voir mais l'intérêt n'est pas là : il relève plutôt de cette possibilité d'être à la fois au-dedans et au-dehors de ce qui leur est donné à voir, une possibilité qui sédimente leur capacité à analyser leur propre rapport à la représentation, aux images et aux situations (en l'occurrence

⁴⁷⁴ ARENDT, Hannah. *Op. cit.*, p. 308-309.

les tractations du pouvoir) qui leur sont présentées. En cela, le dispositif vidéo dans *Les Tragédies romaines* nous semble participer, sur le plan proxémique, du développement des enjeux éminemment politiques qui traversent les trois pièces shakespeariennes.

Il est alors intéressant de voir que si Guy Cassiers convoque également cette dialectique de la transparence et de l'opacité en faisant intervenir les images en direct dans ses spectacles, celle-ci s'établit d'une toute autre manière que chez Ivo van Hove.

2.2. Éléments d'une « fascination paradoxale » chez Guy Cassiers

Nous l'avons vu un peu plus tôt dans ce chapitre, en favorisant la perception d'une *image-épaisseur* de la scène, Cassiers invite en quelque sorte les spectateurs à « entrer » dans l'image, à traverser ses couches, comme s'ils se trouvaient devant un feuilleté de plans verticaux caractéristique, en soi, de l'image vidéo⁴⁷⁵. En concevant l'espace de visibilité à l'intérieur du cadre de scène sur le modèle de l'image vidéo, il nous semble nécessaire d'aller puiser du côté de l'art vidéo quelques outils pour penser la fonction proxémique de l'image en direct dans les spectacles de Cassiers. Et c'est tout particulièrement en référence à l'artiste Bill Viola – pour qui d'ailleurs Cassiers ne cache pas son admiration – que l'échelle de l'image dans les spectacles du metteur en scène, son emplacement sur le plateau, l'immobilité relative du regard des spectateurs sur l'œuvre, ainsi que la pénombre qui règne sur scène, créant un rapport de contiguïté avec l'obscurité dans laquelle est plongée la salle, nous invitent à penser. En effet, Cassiers semble concevoir la scène comme Bill Viola conçoit sa création *Migration* à propos de laquelle Anne-Marie Duguet explique :

« Au moment même où Bill Viola désigne l'image comme surface, la conçoit tel un feuilleté de couches, il engage une visée perspectiviste. En effet, sur cette trajectoire vers le point de fuite éphémère qu'est la goutte, les plans sont autant d'« intersécations », selon le terme d'Alberti, d'une pyramide visuelle. Mais s'il y a citation du dispositif de la perspective, il n'y a pas production d'un espace illusionniste. Il n'y a pas de profondeur de champ, mais une traversée du regard, un parcours. Et l'axe de visée est une spirale qui tire le regard vers l'infini. »⁴⁷⁶

⁴⁷⁵ Tandis que l'image cinématographique restitue une profondeur de champ à même de représenter l'espace d'une manière réaliste, l'image vidéo, elle, s'établit sur les notions d'épaisseur (palimpseste de couches visuelles) et de mise en relief. De cette manière, elle se prête particulièrement bien à la production d'un espace abstrait, métaphorique ou, plus largement, hétérotopique.

⁴⁷⁶ DUGUET, Anne-Marie. *Op. cit.*, p. 52.

L'influence du travail de Viola sur celui de Cassiers est, en effet, particulièrement prégnante si l'on considère, avec A.-M. Duguet, que l'artiste vidéaste « compose ses images comme un peintre, répartissant les couleurs dans un cadre généralement fixe, explorant la qualité vibratoire de la trame, soucieux des contrastes comme des variations subtiles de la lumière »⁴⁷⁷. Comme nous l'avons en effet montré dans notre partie consacrée à la fabrique des images chez Cassiers, celui-ci accorde également une importance considérable à la texture des images vidéo dans ses spectacles, que celles-ci soient d'ailleurs filmées et projetées en direct ou qu'elles le soient en différé⁴⁷⁸. Mais cette parenté esthétique ne s'arrête pas là ! Elle s'établit certes dans la conception de l'image elle-même⁴⁷⁹, de son approche (conçue comme un palimpseste) et de ses modalités de composition (jeux de lumière, flux temporel, évanescence, texture, échelles dans l'image, etc.), mais également par rapport aux dispositifs (immersif, dissolution de cadres, environnement sonore, échelle des projections, etc.) mis en place. Le spectacle *Cœur ténébreux*, constitue à cet égard un cas exemplaire du travail de Cassiers dans la mesure où, à l'instar de Viola, Cassiers met tout en œuvre pour créer, grâce à l'utilisation de la vidéo en direct, un rapport singulier entre les spectateurs et la représentation théâtrale.

En effet, si nous avons vu qu'Ivo van Hove amène les spectateurs à se déplacer au cœur du dispositif des *Tragédies romaines* et, par l'expérience de différents degrés de présence à et dans l'œuvre, les amène à s'interroger sur leur perception et, plus largement, sur leur rapport aux images, Cassiers, pour sa part, travaille l'image et les dispositifs vidéo de manière à créer un espace immersif pour le spectateur – sorte d'« image/environnement » pour reprendre l'expression de Duguet à propos des installations de Viola – qui va œuvrer sur le terrain des sensations à la faveur d'un rapport de *fascination paradoxale*⁴⁸⁰.

Aussi, si la dimension politique est explicite dans les *Tragédies romaines* – non seulement dans les pièces qui composent le spectacle, mais également dans les choix de mise en scène et, comme nous venons de le voir, de mise en image, opérés par Van Hove, elle l'est nettement moins dans *Cœur ténébreux*. Pourtant cela ne signifie pas qu'elle en soit absente,

⁴⁷⁷ *Idem.*, p. 47.

⁴⁷⁸ Supra, p. 204 et suivantes.

⁴⁷⁹ Voir, par exemples, les œuvres *Passage* (1987) ou encore *Five Angels for the Millennium* 1. *Departing Angel* 2. *Angel of Birth* 3. *Angel of Fire* 4. *Ascending Angel* 5. *Angel of Creation* (2001) de Viola.

⁴⁸⁰ Nous qualifions cette fascination de paradoxale car loin d'anéantir toute distance critique de la part du spectateur par rapport à la représentation, nous verrons qu'elle en constitue justement la voie, certes inattendue.

bien au contraire ! Dans ce spectacle, le propos, le projet, de Guy Cassiers est éminemment politique et il ne s'en cache pas : il s'agit de montrer les ravages du colonialisme, d'obéir au devoir de ne pas oublier l'histoire (le Congo étant une ancienne colonie belge) mais également de montrer la nécessité de rester en alerte face au pouvoir et à la domination qui s'exercent dans la maîtrise du langage et de la rhétorique. D'en montrer ses facultés comme ses aspects pervers. Cela passe notamment par l'évocation du personnage de Kurtz, d'un Kurtz qui a assis sa domination sur les peuples indigènes par la force, la violence, la terreur quand sa rhétorique d'homme civilisé ne suffisait plus à le faire passer pour un dieu aux yeux des tribus indigènes (comme l'indique le texte). Au final, Marlow, qui s'attendait à voir un grand homme respectable d'après les échos qu'il en avait eu, retrouve un homme rongé par la maladie, presque vivant et pourtant déjà mort... un homme complexe, en état de déshumanisation avancée.

« Dans le roman de Conrad (...), il s'agit à la fois de pénétrer dans l'univers mental d'un personnage et de raconter l'histoire européenne. Car *Au Cœur des ténèbres* ne raconte pas seulement l'histoire du Congo, mais aussi celle de l'Europe : il dit comment l'Europe s'est construite sur la colonisation ; comment, en pensant faire œuvre de civilisation, elle en est venue à abdiquer toutes les valeurs d'entraide et de fraternité dont on pensait qu'elles étaient à la base de ce projet ; et comment la cruauté dont nous avons fait preuve en Afrique est à l'origine de l'Europe d'aujourd'hui. Ainsi ce spectacle nous permet-il de réfléchir à la responsabilité qui est la nôtre, Européens, aujourd'hui. »

Mais Cassiers, comme toujours dans ses spectacles, n'impose pas son point de vue aux spectateurs. Celui-ci façonne ses partis-pris, le choix de ses textes, le travail de l'adaptation dramatique (Cassiers travaille le plus souvent à partir de romans), ou encore ses sources d'inspiration. Le metteur en scène se dit être particulièrement sensible à des œuvres d'artistes contemporains (Berlinde De Bruyckere, Anselm Kieffer ou encore Gerhard Richter) qui sont traversées par un double mouvement, ambigu ou paradoxal : celui vers la vie et en même temps celui vers la mort, le néant. Comme si l'on ne savait pas, que l'on ne pouvait pas savoir, si l'œuvre traduisait un processus de construction ou celui d'une décomposition. C'est cet entre-deux donc qui interpelle le metteur en scène, sorte d'état intermédiaire d'indécidabilité où le sens se trouve comme en suspens et semble laisser la matière faire œuvre, résonner dans l'imaginaire du spectateur, appeler ses sensations, capter ses émotions, pour qu'il en élabore sa propre lecture. Et c'est peut-être au travers de ce prisme qu'il faut penser le dispositif de *Cœur ténébreux*, et notamment envisager les choix de Cassiers selon

l'idée de « faire de l'espace une sensation », de « créer un espace psycho-plastique » pour reprendre l'expression de Poliéri.

Organiser le visible (et l'audible) pour amener les spectateurs dans cet entre-deux suspensif, sorte d'état d'incertitude où leurs sensations sont à même d'ouvrir tout un champ de lectures possibles, d'associations de sens et, plus encore, d'interrogations et de réflexions personnelles.

2.2.1. « L'image/environnement »

Pour cela, l'on s'aperçoit que le metteur en scène va d'une part mettre en place des dispositifs visuel et sonore qui amènent le spectateur au cœur de la représentation, sans même qu'il ait à se déplacer et, d'autre part, va travailler l'image elle-même et notamment la temporalité qui la mue de l'intérieur, de sorte que la dilatation qui s'y joue intensifie une part énigmatique des plus attractive. Une fois encore, l'on reconnaît ici une parenté esthétique avec la démarche de Bill Viola. Comme le note en effet A.-M. Duguet :

« Toutes les réalisations de Bill Viola explorent, à travers diverses figures, ce *continuum* à quatre dimensions qu'est l'espace-temps. Percevoir n'est pas seulement une question de distance ou d'acuité, c'est aussi une question de vitesse et d'échelle. Ainsi la durée peut-elle être soumise aux variations techniques de l'accélééré et du ralenti. Celui-ci est souvent extrême jusqu'à la stase tirant l'image vidéo vers la photo, jusqu'à sa désintégration totale. À la fin de *Vegetable Memory*, l'image des poissons est ralentie seize fois. Ce qui surgit alors est le temps propre à la trame électronique, sa vibration continue comme une réanimation, une action de la vie sur la mort. Mais c'est toujours un processus qui est rendu visible ; non le ralenti, mais le ralentissement. (...) La caméra étant le plus souvent fixe, des repères à l'intérieur même du cadre rendent perceptibles des changements parfois infimes. La conception sonore joue un rôle essentiel dans la production de tels espaces « psycho-plastiques », où tous les sens du visiteur sont convoqués. Le son y est considéré pour ses qualités expressives spécifiques et exploré dans tous ses registres : vibration d'un son pur, résonance d'une goutte sur un tambourin, voix lisant des poèmes, respiration, grondement du vent... En direct ou en différé, ses fonctions et son traitement sont similaires à celles de l'image : amplification de bruit à peine audibles normalement, mais surtout créations d'espaces sonores distincts ou qui s'enchevêtrent en une texture complexe de sons de différentes origines. Depuis 1975, toutes ses installations sont des chambres obscures où parfois seule la lumière de l'image électronique permet de se guider. »

Nous avons déjà souligné que, de manière générale, Cassiers élabore des dispositifs de captation vidéo dont la transparence – le fait qu'ils soient le moins visibles possibles – permet que la perception que font les spectateurs de la scène ne soient pas parasitée par des contingences techniques susceptibles de faire obstruction à leur plongée dans la représentation. Cet effet d'immersion des spectateurs, que la taille de l'image projetée sur l'ensemble du fond de scène permet à son tour d'asseoir par la proximité contingente à sa visibilité, est d'autant mieux assuré par les choix d'éclairage et plus spécifiquement par celui d'une quasi obscurité du plateau au moment des projections vidéo. Celle-ci tient en effet une place essentielle puisque non seulement elle permet cette dissimulation des dispositifs de captation de sorte que l'œil soit attiré le plus possible par l'image vidéo (en tant que source de lumière), mais également car cette pénombre permet une continuité spatiale et visuelle entre la salle et la scène de sorte qu'aucune frontière ne semble s'ériger entre elles. Par ce biais, Cassiers efface le cadre de scène de sorte que l'image-épaisseur qui s'en dégage parvient à habiter l'ensemble de l'espace (scène et salle confondues) et se prête ainsi à être « habitée » elle-même à l'instar d'une « image/environnement ». L'utilisation de l'obscurité a ce potentiel d'abolir les repères de l'espace euclidien et ainsi de créer un espace non seulement enveloppant, mais en quelque sorte désolidarisé de la réalité⁴⁸¹. Cassiers l'a bien compris si l'on considère l'effet d'*irréalité* qui entoure les moments de projection vidéo qui, le plus souvent, consistent à délivrer les monologues intérieurs des personnages, leurs pensées inavouées, ou encore à faire place à la figure parfois éthérée d'un *revenant*.

Il est alors intéressant d'observer qu'au cours du spectacle *Cœur ténébreux*, la mise en place des conditions de cet effet d'immersion et, par extension de cet état de suspension quasi hypnotique des spectateurs, se fait de manière progressive, sans même que le spectateur s'en aperçoive. En effet, si au début de la représentation, le dispositif de captation des images est tout à fait visible pour les spectateurs, au fur et à mesure que le spectacle avance, et que l'image vidéo est employée, le plateau s'assombrit. Dans un premier temps ce sont les images

⁴⁸¹ L'on retrouve dans cette utilisation des éclairages et de la pénombre, l'influence encore de certaines installations de Bill Viola. Comme le note A.-M. Duguet : « Bill Viola précise comment peu à peu lui est venu « le désir de créer un espace qui soit coupé de notre situation normale », ce que l'obscurité évidemment facilite en absorbant l'architecture, en faisant s'évanouir les repères. En même temps le noir est un élément mythique puissant, qu'il soit associé à l'oubli, à la mort ou à l'inconscient. (...) « Les chambres de mes installations sont noires parce que ceci est la couleur de l'intérieur de votre tête. Ainsi le véritable lieu de toutes mes installations est l'esprit, ce n'est pas vraiment le paysage, le paysage physique » (...) La chambre noire de Bill Viola est de plus en plus un espace mental, le lieu où se déploient des métaphores de la mémoire, du système nerveux, de la pensée. » DUGUET, Anne-Marie. *Op. cit.*, p. 58.

préfabriquées – sorte de bandeaux verticaux de couleurs sombres – qui, diffusées par le moniteur en face de la caméra sont filmées puis projetées en direct sur le fond de scène. L'acteur, se situant entre le projecteur et le fond de scène, devient lui-même surface de projection et apparaît ainsi comme enveloppé par l'image, baignant lui-même dans ces obscures couleurs qui suggèrent (de manière abstraite) cette jungle qu'il décrit et dans laquelle le personnage qu'il incarne s'enfonce. Puis, interviennent les images des personnages virtuels avec lesquels Marlowe dialogue, auprès desquels il semble même se situer puisque l'image projetée sur le fond de scène permet de voir l'image en direct de l'acteur incrustée dans celle des personnages virtuels. L'on voit dès lors que l'effet d'immersion en jeu dans ce spectacle, n'affecte pas uniquement celle des spectateurs dans l'image-épaisseur de la scène, mais passe également par celle de l'acteur dans l'image selon des procédés vidéographiques (incrustation, surimpression).

Par ailleurs, et de manière générale chez Cassiers, l'élaboration de l'espace sonore dans ses spectacles s'avère déterminante dans la fabrication de cet effet d'immersion des spectateurs dans cette image/environnement qu'il façonne lors des projections vidéo. En effet, au même titre que l'image est perçue de la même manière où que le spectateur soit assis, l'amplification sonore et la distribution du son dans la salle permettent à leur tour que chaque membre de l'auditoire entende de la même manière la matière sonore des spectacles au point de se sentir embrasser par celle-ci. D'une part l'amplification des voix par microphone va permettre de faire entendre au public le moindre filet de voix, le moindre souffle, permettant ainsi qu'une proximité entre salle et scène s'établisse sur le plan sonore – les gros plans visuels s'accompagnent de gros plans sonores ; d'autre part, elle va permettre à l'acteur d'élargir son registre de tonalités vocales et de pouvoir, le cas échéant, adopter le ton du murmure, de la confidence, voire du remord. Dès lors, plus qu'un effet de proximité entre les spectateurs et l'acteur, cet élargissement de la palette vocale de l'acteur va permettre d'instaurer au cours de la représentation un rapport presque privilégié d'une quasi intimité entre le public et le personnage, comme si au fond ce dernier venait murmurer à l'oreille des spectateurs. Cet effet d'intimité, nous l'avons vu dans nos chapitres précédents⁴⁸², va de pair avec la manifestation sur scène d'un espace intérieur laissant entrevoir et, en l'occurrence, entendre, les pensées des personnages ou tout ce qui est de l'ordre du non-dit.

⁴⁸² Supra, p. 357 et suivantes.

Mais l'espace sonore n'est pas seulement constitué des voix des acteurs. Cassiers et ses collaborateurs vont en effet travailler l'audible du spectacle comme s'il s'agissait d'une véritable matière sonore, jouant sur les intensités, le grain de voix, les effets d'altération (dans *Le Crime*, par exemple, l'aspect caverneux de la voix de Moosbrugger se trouve accentué) ou, lorsqu'il s'agit d'un environnement musical, comme dans *L'Homme sans qualités* par exemple, Cassiers demandera au musicien, Johan Bossers, de composer sa partition comme s'il s'agissait d'une « texture sonore ». Ainsi l'approche de cette dimension audible répond aux mêmes exigences que celle de l'espace visuel (l'image vidéo et l'image-épaisseur de la scène) et semble être considérée à son tour comme une épaisseur dans laquelle peuvent être stratifiés des sons, des bruits, des notes, des voix, du souffle, etc.

Cet aspect du travail sur le son n'est donc pas propre à *Cœur ténébreux*, mais il est néanmoins frappant de constater à quel point, dans ce spectacle, le travail sur la matière sonore permet non seulement d'embrasser le spectateur mais l'invite presque à s'abandonner à une certaine forme de contemplation. En effet, outre la dimension plastique des images, sur laquelle nous reviendrons dans un instant, si l'on considère le lâcher-prise auquel forcent la longueur et la densité du monologue de l'acteur, un rapport de contemplation semble se jouer dans le rapport sensoriel des spectateurs à la représentation. Non seulement le flot de parole mais également la voix du comédien, basse, comme surgie des entrailles, employée parfois sur le ton du murmure, de l'aveu, véhiculant une gravité certaine, agissent à cet endroit de la perception où l'on ne s'arrête plus tant à ce qui est dit qu'au courant dans lequel nous entraîne cette matière sonore, colorée, musicale et rythmique (et à laquelle s'ajoutent différents sons tel que le ruissellement de l'eau par exemple). C'est aussi cela le fleuve Congo dans *Cœur ténébreux* de Cassiers : ce débit de parole qui façonne l'espace sonore et entoure, embrasse sensoriellement le spectateur.

Ce rapport à une certaine forme de contemplation va également se dessiner dans le traitement temporel des images, notamment au travers du rythme des mouvements en leur sein, de l'apparition des figures à leur dissolution en passant par leur métamorphose ou encore leur simple rémanence. En effet, si nous avons observé un peu plus haut la relative immobilité des regards des spectateurs sur la scène, celle-ci n'est pas étrangère à la mobilité interne des images, une mobilité laissant voir le ralentissement du temps au cœur même de l'image.

Quand l'image donne à voir du temps : le ralentissement par et dans l'image

Dans notre analyse de la fonction narrative de la vidéo en direct, nous avons pu voir comment Cassiers parvenait à temporaliser la progression de l'action dramatique par l'image, en associant notamment une relative lenteur aux projections à laquelle, d'ailleurs, l'environnement sonore contribue⁴⁸³. Cette lenteur ou, du moins ce ralentissement dans le *continuum* du spectacle, non seulement fait apparaître la diversité de rythmes dans le flux temporel de la représentation mais appuie considérablement leur impact sur la perception de ce qui se joue. D'un point de vue narratif et dramaturgique, ce choix du ralentissement par l'image correspond, nous l'avons vu, à la transposition sur scène d'une suspension temporelle, d'une temporalité comme extirpée du temps de l'action, et se prêtant particulièrement bien à celle de la réflexion (monologue intérieur), du fantasme ou encore du souvenir⁴⁸⁴. Sorte de dilatation temporelle introduite dans le déroulement de l'action, le ralentissement (allant parfois jusqu'à la stase) du temps dans le spectacle va également se jouer dans l'image elle-même et, par suite, induire, comme en miroir, un rapport des spectateurs à l'œuvre propice à la contemplation. Certains artistes vidéo l'ont d'ailleurs bien compris. Comme le souligne Anne-Marie Duguet à propos des œuvres de Thierry Kuntzel qui explorait justement ces variations de temporalité dans ses créations vidéo et usait du ralentissement dans l'image à dessein :

« Changer la vitesse de perception, être attentif à la transformation, s'offrir le temps de la contemplation, c'est se donner une chance d'entrevoir l'imperceptible, ce qui sitôt montré n'est déjà plus, est déjà trace. La seule maîtrise est en effet celle de l'éphémère et l'on ne peut que désigner l'insaisissable. »⁴⁸⁵

⁴⁸³ Nous relevions, en effet, l'association des images projetées en direct avec un ralentissement du débit de parole des acteurs lorsqu'ils étaient filmés (notamment dans *L'homme sans qualités*, *Le Mariage Mystique*, ou encore *Le Crime*) et, en suivant Michel Chion dans son analyse de l'audio-vision, remarquons comment le traitement sonore des voix permettait d'induire une certaine perception des rythmes visuels. Supra, p. 302.

⁴⁸⁴ Supra, p. 297.

⁴⁸⁵ DUGUET, Anne-Marie. *Op. cit.*, p. 79-80 ; « (...) dans *Nostos I*, l'écran est ici une surface où s'élaborent des traces fugitives, où des scènes apparaissent et disparaissent comme autant de couches qui se superposent sans s'effacer, juste recouvertes, enfouies. Pas de profondeur de champ ici, pas de *veduta* ni de perspective mais une épaisseur où se trame la présence virtuelle des figures visibles par intermittence, lisibles et identifiables parfois un bref instant. » A.-M. Duguet, *idem*, p. 74 ; « Préférant les infimes différences aux ruptures évidentes, Thierry Kuntzel tisse ses vidéos en autant de volumes temporels complexes, composés de traces plus ou moins vives qui se recouvrent sans s'effacer, de « temps relatifs » simultanés, à plusieurs vitesses. Rares sont les déplacements des éléments de la scène. Le mouvement est interne, constitutif de l'image même : celui des trajets du projecteur de poursuite et des rémanences électroniques, celui des variations de la couleur, de la durée, de la vitesse, celui de la répétition, de l'apparition et de la disparition des figures, celui des battements de l'image. (...) Thierry Kuntzel superpose les couches visuelles, procède à des calculs minutieux de durées, d'intervalles et d'intensités, rythmant l'image par des intermittences, variant tous les paramètres de la matière électronique qui n'est, elle aussi, que du temps. Ses compositions, d'une grande rigueur et souvent complexes ordonnent des images probables, des figures évanescences. ». DUGUET, Anne-Marie. *Idem*, p. 81-82.

Par comparaison avec les dispositifs de captation vidéo chez Ivo van Hove, nous évoquons un peu plus haut, le statisme des caméras chez Cassiers ; un statisme qui nous semblait loin d'être anodin dans le mouvement au cœur des images dans la mesure où celui-ci dépendait de la vitesse de mobilité de l'acteur dans le champ de la caméra. Or, de manière générale, dans les spectacles de Cassiers, cette mobilité est relativement restreinte et les mouvements des comédiens sont souvent lents et minimaux. Ce sont, le plus souvent, leurs visages, leur regard, ou des parties de leur corps, qui font l'objet d'une captation et si le soubresaut d'un muscle, le mouvement de leurs lèvres ou encore une goutte de sueur perlant sur leur front sont rendus visibles et animent l'image de l'intérieur, les mouvements d'ensemble restent minimes. De la même manière d'ailleurs, lorsque les couleurs se répandent dans l'image comme l'encre grignoterait un buvard, ou lorsque des formes abstraites se substituent aux formes figuratives et à leur tour animent l'image de l'intérieur, tels que nous pouvons le voir dans *Rouge décanté*⁴⁸⁶, c'est toujours d'une manière lente, ralentie au point parfois d'être imperceptible.

À ces différents aspects dans l'image, nous pouvons également rajouter les modalités d'apparition et de disparition des personnages à l'écran. Nous l'avons vu, le surgissement de ces figures, ainsi que leur disparition de l'écran, se font systématiquement, chez Cassiers, par des effets de flou, donnant ainsi l'impression qu'elles surgissent presque mystérieusement du néant avant d'y retourner. Entretemps, leurs contours se dessinent progressivement, une fois encore « lentement », comme s'il s'agissait de donner à voir dans toute son amplitude le processus de leur transformation, le temps de leur devenir. La lenteur agit presque comme un *zoom* dans la perception, offrant au regard l'instant dans sa durée ou, pour le dire autrement, mettant en avant la durée de l'instant.

Dans le même ordre d'idée, lorsque dans *Cœur ténébreux*, Kurtz et Marlow dialoguent et que l'acteur qui les incarne alterne ses adresses tantôt à la caméra (lorsqu'il s'agit de faire parler Kurtz), tantôt aux spectateurs (quand il prête sa voix à Marlow), et que l'image en direct de Kurtz est mise en pause à la fin de ses répliques avant de se dissiper quelques secondes plus tard sous l'image de nouveau filmée en direct, lorsqu'il répond à Marlow, c'est le temps lui-même qui est donné à voir. Et cela, d'autant mieux qu'au fur et à mesure de l'échange entre les deux personnages, le temps de superposition entre les deux types d'image

⁴⁸⁶ Supra, p. 207.

s'allonge de sorte que leur temporalité respective s'affirme mutuellement. En superposant ainsi dans l'image l'instant et son désagrégement à la continuité du flux temporel de l'image filmée en direct, Cassiers « désigne » en quelque sorte « l'insaisissable » durée de l'instant. Autrement dit, il permet aux spectateurs « d'entrevoir l'imperceptible » pour reprendre les termes de Duguet. Or, cette emphase mise d'une part sur la dimension énigmatique de ces apparitions/disparitions et sur le temps de la métamorphose, la durée de l'instant tout comme son évanescence rendue visible, appelle le regard des spectateurs, l'arrête de manière presque hypnotique tant elle absorbe son attention.

2.2.2. L'étrangeté inquiétante des images : une mise à distance au cœur de l'image

Mais si la dimension spectrale de ces figures qui semblent habiter les profondeurs de l'écran pour émerger ponctuellement à sa surface avant d'en regagner les abysses au cours du spectacle, exerce un pouvoir de fascination, celui-ci s'accompagne d'un pouvoir incontestable d'étrangéisation. Cette fascination, en effet, ne se prête pas à une contemplation passive de la part du spectateur. Cassiers ne s'inscrit pas dans une démarche purement et exclusivement formaliste : il ne cherche pas à « faire de belles images », pas plus d'ailleurs qu'à séduire les spectateurs par des effets visuels devant lesquels ceux-ci tomberaient en pâmoison. Et c'est bien là, l'un des aspects les plus intéressants de sa démarche ! Il semble en effet que le metteur en scène travaille le rapport de fascination à cet endroit où, paradoxalement, une distance critique est rendue possible. Comme s'il amenait les spectateurs au plus près de la représentation, sensoriellement en son sein, pour les inviter à s'interroger eux-mêmes sur les enjeux même d'un texte, d'un récit.

Un pouvoir de « fascination paradoxale » : l'eidolon

Si la spectralité des figures dans l'image en direct participe de cette fascination, dans les spectacles de Cassiers, c'est peut-être parce qu'elle réactive « l'*eidolon* archaïque » tel que le définit Jean-Pierre Vernant et qui, d'après Sophie-Isabelle Dufour, est porteur d'une étrangeté à la fois saisissante et réflexive. Dans son ouvrage *L'image vidéo d'Ovide à Bill Viola*⁴⁸⁷, Dufour évoque en effet cette notion d'*eidolon* pour définir la manifestation de « celui qui n'est pas ou n'est plus » qui se joue dans le « simulacre vidéo » en s'appuyant sur la définition qu'en donne Jean-Pierre Vernant :

⁴⁸⁷ DUFOUR, Sophie-Isabelle. *Op. cit.*

« Comme l'a fortement remarqué (...) Jean-Pierre Vernant, l'*eidôlon* archaïque se présente sous trois formes : d'abord le fantôme, *phasma*, créé par un dieu à la ressemblance d'un être vivant ; ensuite l'image de rêve, *oneiros*, conçue comme l'apparition pendant le sommeil d'un double spectral envoyé par les dieux à l'image d'un être réel ; ensuite la *psuché*, ombre d'un défunt, dont elle est l'exacte apparence privée d'existence réelle et qui échappe à l'étreinte, se transformant "en fumée qui disparaît sous terre (...)" »⁴⁸⁸

Pour Dufour le simulacre vidéo rappelle l'*eidôlon* et se trouve ainsi porteur d'étrangeté dans la mesure où la spectralité des images laisse entrevoir une « semblance » à l'objet filmé, mais une semblance qui, paradoxalement, implique un écart, une *différence*, pour reprendre la notion de Derrida :

« Échappant à la prise tactile, logique et descriptive, le simulacre vidéo est une apparition semblable et *différente*, de même qu'un « reste » de ce dont il est l'image : d'où son pouvoir d'étrangeté. (...) Le simulacre vidéo rappellerait puissamment l'*eidôlon* : un presque rien qui force à penser le simulacre comme une étrangeté. »⁴⁸⁹

Ainsi, le « pouvoir de semblance » qu'exerce l'image spectrale s'établit, toujours d'après Dufour⁴⁹⁰, sur le fait qu'il convoque une figure à la fois proche et lointaine de ce (ou celui) qui est filmé – figure fantomatique d'une présence qui a été et qui refait surface en l'absence de son référent. L'image porte alors en elle le signe de cette perte, elle manifeste en négatif l'absence de cette présence consommée et l'effet de présence qui en résulte suscite certes une certaine fascination pour celui qui voit ce qui n'est déjà plus, mais l'étrangeté du *spectre* le met en même temps à distance. En effet, cette lointaine proximité sur laquelle repose le « pouvoir de semblance », ne manque pas de faire écho à la notion d'« inquiétante étrangeté » que Freud définissait en 1919, à la suite de Jentsch, et pour laquelle il soulignait d'ailleurs que « ce qui semble, à beaucoup de gens, au plus haut degré étrangeté inquiétant, c'est tout ce qui se rattache à la mort, aux cadavres, à la réapparition des morts, aux spectres et aux revenants. »⁴⁹¹.

⁴⁸⁸ *Idem*, p. 54.

⁴⁸⁹ *Ibidem*.

⁴⁹⁰ « L'image vidéo réfléchit une présence proche et lointaine de son référent ; le *videor* a le pouvoir dialectique de la proximité et de la distance. Il ne réfère pas au pouvoir d'une ressemblance excessive, c'est-à-dire qui cherche à imiter et à ne pas laisser subsister aucun écart avec son modèle. Il n'est pas non plus le résultat d'une filiation (la ressemblance d'un fils à son père), ni une reconnaissance de l'amour que nous avons pour nous-mêmes (le narcissisme). Avec ce *videor*, dont on voit bien combien il trouble la notion même de ressemblance, c'est l'essence même du référent – en l'occurrence, l'homme qui dit « je » – qui est affectée. » *Idem*, p. 48.

⁴⁹¹ FREUD, Sigmund. « L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche) ». (M. Bonaparte et E. Marly, Trads). *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris : Gallimard, 1933 [1919], p. 23.

L'on comprend dès lors que si les images vidéo, de par leur caractère spectral, véhiculent en soi ce pouvoir d'étrangéisation, ce potentiel s'en trouve d'autant plus amplifié lorsqu'à proprement parler, elles représentent, en direct et à partir de la présence de l'acteur sur le plateau, des *revenants*, tels qu'on peut le voir dans *Cœur ténébreux* à travers la figure de Kurtz ou encore dans *Le Crime* à travers celle de Moosbrugger. Or cette inquiétante étrangeté, que par ailleurs Cassiers travaille également dans la composition des visages et leur altération en temps réel dans l'image, est l'un des facteurs qui vont permettre que les spectateurs soient mis à distance de ce qu'ils voient, quand bien même ils baignent dans une « image/environnement ».

Nous le voyons particulièrement bien, en effet, lorsque l'on considère le caractère parfois monstrueux de ces visages dans *Cœur ténébreux* ou encore *Le Crime*. À la fin du premier, le visage de Kurtz à l'écran se déforme au point de se dilater complètement comme pour donner une apparence informe (donc susceptible d'être celle de tout un chacun) à l'horreur⁴⁹² ; dans *Le Crime*, c'est la composition artificielle du visage de Moosbrugger à partir du logiciel de *morphing* qui permet de mixer les visages de l'acteur et de l'actrice, qui introduit le rapport d'étrangeté. Les spectateurs reconnaissent en effet dans la morphologie, les contours et la chevelure de l'acteur, certains traits de l'actrice ou encore son grain de peau. De la même manière, lorsque l'image de Clarisse, dans *Le Mariage mystique*, est fragmentée comme si elle venait de voler en éclats ou encore que son visage apparaît à l'écran retourné à 180°, un effet d'étrangeté en ressort incontestablement.

L'image se montre comme étant le résultat d'une fabrication, le fruit d'une manipulation. Cette artificialité met alors en avant le fait que le direct n'est pas direct, justement, et affirme la présence d'un tiers dans l'élaboration de l'image. Comment ne pas y voir l'une de ces interventions qui faisaient dire à Derrida, justement, que le direct n'existait pas, dans la mesure où toute image, aussi directe puisse-t-elle paraître, était en réalité différée par « un filet d'interventions de toutes sortes »⁴⁹³.

⁴⁹² Cassiers avait d'ailleurs procédé de la même manière dans *Wolfskers*, lorsque les images du visage des trois acteurs incarnant Lénine, Hitler et Hirohito, étaient superposées les unes aux autres par transparence afin de ne former plus qu'un seul visage. Le metteur en scène conférait ainsi au Pouvoir (dont les trois personnages incarnaient une certaine figure) un visage monstrueux.

⁴⁹³ « Ce qui est "transmis" "en direct" sur une chaîne de télévision est *produit avant d'être transmis* ; l'"image" n'est pas reproduction fidèle et intégrale de ce qu'elle est censée reproduire. Encore moins de tout ce qui reste "reproductible". [...] La retransmission en direct est immédiatement prise, si directe qu'elle paraisse "techniquement", dans un filet d'interventions de toutes sortes. On cadre, on coupe, on commence ici, on

L'on s'aperçoit ainsi qu'à la différence des spectacles de Van Hove, chez Cassiers les dispositifs (vidéo, sonore, temporel, etc.) sont voués à exacerber un effet de proximité au travers d'une image/environnement, tandis que la mise à distance des spectateurs – leur permettant d'adopter un regard critique et d'entamer une réflexion à partir de ce qui leur est donné à voir et à entendre –, se joue davantage dans l'élaboration et l'altération en temps réel des images elles-mêmes. Pour le dire autrement, si l'on reprend la distinction faite par Bolter et Grusin entre la transparence et l'opacité qui se joue dans tout processus de *remediation*, alors que chez Van Hove, les images en direct tendent à favoriser une proximité entre les spectateurs et la représentation (en tant qu'elles sont saisies sur le vif et au cœur de l'action) et ainsi à s'inscrire dans une certaine transparence, chez Cassiers, cette dernière se joue dans l'élaboration des dispositifs (de captation et de production sonore) favorisant un effet d'immersion dans une « image/environnement ». De manière comparable, là où chez Van Hove, les dispositifs de captation et de projection tendent à instaurer une distance critique entre les spectateurs et la fable, et ainsi à s'inscrire dans une certaine opacité, chez Cassiers, en revanche, celle-ci relève davantage de l'élaboration des images, de cette artificialité qui étrangéise la représentation et introduit dans leur rapport à l'œuvre une « fascination paradoxale ». C'est à dire une fascination qui, parce qu'elle attire au plus près celui qui regarde (et écoute), peut d'autant mieux le repousser dans cette zone critique de l'étrange, du doute, de l'inquiétude et, de ce fait, l'amener à s'interroger à partir de ce qui lui est donné à voir et à entendre.

Le phénomène qui s'avère le plus représentatif de cette « fascination paradoxale » dans les spectacles de Cassiers est certainement l'interpellation des spectateurs par l'image elle-même, comme si celle-ci les regardait et, par suite, les renvoyait à eux-mêmes. Nous avons souligné la faculté des gros plans dans lesquels le regard-caméra des acteurs était intensifié par les jeux d'ombre et de lumière sur leur visage, d'interpeller le spectateur⁴⁹⁴ en jouant virtuellement l'intimité d'un tête-à-tête. Les personnages apparaissant à l'écran, semblent en effet s'adresser directement au spectateur de manière presque confidentielle et cela, quel que soit son emplacement dans la salle. S.-I. Dufour le souligne : « l'image fascine, interroge le regard, mais il arrive aussi qu'elle regarde. L'image inquiétante et étrange qui voit et qui

interrompt là. On pourrait décrire à l'infini tous ces modes d'intervention qui font que le "direct" n'est jamais intégral. » DERRIDA, Jacques et Bernard STIEGLER. *Échographies de la télévision. Entretiens films. Op. cit.*, p. 49.

⁴⁹⁴ Supra, p. 247 et suivantes.

observe est un *topos* qui a intéressé nombre d'artistes dans la longue durée de l'histoire. »⁴⁹⁵. L'auteur cite à cet égard David Freedberg qui, dans son ouvrage *Le Pouvoir des images*, explique que :

« L'image qui parle est naturellement l'un des critères de base les plus courants dans l'appréciation du succès esthétique des peintures et des sculptures, tout comme le regard qui se dirige vers le spectateur où qu'il se tienne, semblable à celui d'un être vivant. Nicolas de Cuse, le grand théologien du XV^e siècle, [...] évoque les figures peintes qui semblent regarder de tous les côtés [...] "Au cas où un exemple concret vous ferait défaut, chers frères, je vous envoie le tableau que j'ai réussi à me procurer. Il représente *Celui qui voit tout* [...] Placez-le en hauteur, sur le nord, par exemple, et rassemblez-vous autour à la même distance. Regardez-le ; chacun de vous s'apercevra que de quelques côtés qu'on le regarde, les yeux semblent n'être tournés que dans cette direction (...)" »⁴⁹⁶.

Or, il semble bien que, chez Cassiers, ces gros plans focalisant sur le regard des acteurs adressé frontalement aux spectateurs par l'intermédiaire de l'écran s'inscrivent dans cette lignée des « images qui voient et qui observent » dont parle Dufour. Dans notre partie précédente, nous prenions pour exemple ce passage de *Cœur ténébreux* au cours duquel Marlow évoque son arrivée au poste de Kurtz et qu'il est pris de stupeur à la vue de crânes empalés sur les piquets d'une clôture défectueuse. Nous soulignions alors que le regard sombre et intimidant de l'acteur dans l'image fixait les spectateurs au point de faire naître en eux le sentiment d'être pénétrés par ce regard quasi hypnotique qui, en retour, invite à la contemplation. Une absorption du regard des spectateurs par l'image qui se voyait d'ailleurs renforcée par la dimension confidentielle que parvenait à instaurer l'acteur en adoptant le ton du murmure. Néanmoins, nous évoquions aussi la capacité de ces regards-caméra à réfracter celui des spectateurs sur eux-mêmes de sorte qu'ils s'interrogent sur ce qui, dans l'objet de leur observation, résonne en eux, et en leur vécu. L'on retrouve ce même procédé un peu plus tard dans le spectacle, lorsque Marlow retrace brièvement le parcours de Kurtz en précisant les vertus transmises par sa bonne éducation, l'identifiant comme un produit de l'Europe, et insistant sur son éloquence et le pouvoir de persuasion qui s'y rattache. Marlow dresse alors le portrait d'un homme « bien sous tout rapport » qui pourtant s'avère rongé par l'horreur et qui exerce son pouvoir de domination sur les indigènes et sur les autres européens en poste à ses côtés, par son verbe, son style.

⁴⁹⁵ DUFOUR, Sophie-Isabelle. *Op. cit.*, p 58.

⁴⁹⁶ FREEDBERG, David. *Le Pouvoir des images*. Paris : Gérard Monfort éditeur, 1998, p. 65-66. Cité par Sophie-Isabelle Dufour dans DUFOUR, Sophie-Isabelle. *Op. cit.*, p 57 (note de bas de page n°55).

« La Société Internationale pour l'Abolition des Mœurs Sauvages, lui avait confié la rédaction d'un rapport pour son orientation future. Et il l'avait même écrit. Je l'ai vu. Je l'ai lu. Il était éloquent, vibrant d'éloquence. Il avait trouvé le temps d'en écrire dix-sept pages serrées ! Mais ç'avait dû être avant que, disons, avant que ses nerfs ne se détraquent et ne le conduisent à présider à certaines danses nocturnes terminées par des rites innommables, qui lui étaient tous dédiés, vous comprenez, à Monsieur Kurtz en personne. N'empêche, c'est un beau morceau de style. Quoique, maintenant que j'en sais plus long, le premier paragraphe me paraisse aujourd'hui de bien mauvais augure. Il commence par dire que vu le degré de développement que nous avons atteint, nous, les Blancs « devons nécessairement leur (les sauvages) sembler des êtres surnaturels, nous venons à eux armés d'une puissance quasi divine » et ainsi de suite. « Par le simple exercice de notre volonté, nous pouvons mettre en jeu un pouvoir pratique sans limites au service du bien », etc., etc. À partir de là, il prend son essor et m'emporte avec lui. C'est le pouvoir infini de l'éloquence, des mots, des mots d'une ardente noblesse. Le flot magique des phrases n'est jamais interrompu par une suggestion pratique, à moins qu'une sorte de note en bas de la dernière page, griffonnée manifestement plus tard d'une main fiévreuse, puisse être tenue pour l'exposé d'une méthode. Une petite phrase toute simple, à la fin de cet appel émouvant aux sentiments altruistes, lumineuse et terrifiante, comme un éclair dans un ciel serein : « Exterminez toutes ces brutes ! »⁴⁹⁷

Le regard-caméra de l'acteur lors de ce passage semble avoir pour fonction non seulement de faire entendre ce qui se joue, d'un point de vue politique, derrière les paroles de Marlow et de Kurtz, mais également d'amener par ce biais les spectateurs à penser leur propre condition citoyenne. Ce qui est en jeu dans ce passage du texte, bien sûr, c'est l'interrogation de ces hommes qui, en détenant le pouvoir de l'éloquence, de la rhétorique, du verbe, sont à même d'exercer un pouvoir de domination sur leurs pairs, un pouvoir propice aux abus et dérives. Or, il semble bien que ces yeux qui, par l'entremise de la vidéo en direct, regardent le public droit en face, invitent chacune des personnes présentes à s'interroger sur l'exercice du pouvoir aujourd'hui. Car si Cassiers n'impose aucune opinion en particulier, il a néanmoins pour habitude de reprendre les œuvres d'hier pour parler d'aujourd'hui, pour interroger l'actualité. Il est alors intéressant de remarquer que l'actualité politique européenne en ce début de décennie 2010 – au moment de la création du spectacle –, voit la montée des extrémismes en Europe – et notamment en Flandre – dont les ressorts de persuasion reposent précisément sur la maîtrise du langage, les effets de rhétorique gagnés au populisme et les stratégies de communication, qui font peut-être écran à des enjeux de société fondamentaux.

L'ensemble de ces éléments nous permet de voir que le rapport de fascination qu'instaure Cassiers par l'intermédiaire des images en direct sur scène, est contrebalancé par

⁴⁹⁷ *Cœur Ténébreux*, tapuscrit, p. 22.

des effets d'étrangeté et d'interpellation des spectateurs qui tendent à activer chez eux un regard critique sur la représentation. Sorte de contemplation active qui s'établirait donc constamment sur la tension entre proximité (image/environnement, espace sonore, etc.) et mise à distance (étrangeté inquiétante des figures spectrales ou des visages monstrueux, etc.) ou, en d'autres termes, entre transparence et opacité... un peu comme si Cassiers attirait le public dans l'antre de l'image et de la représentation, précisément pour l'amener à interroger son propre rapport au monde par l'intermédiaire de ce regard de et dans l'image que l'écran lui renvoie.

Au terme de cette analyse de la fonction proxémique dévolue à la vidéo en direct dans les spectacles de Guy Cassiers et d'Ivo van Hove, il est frappant d'observer que les modalités d'utilisation du médium dans les deux démarches sont diamétralement opposées. Ainsi, lorsque Van Hove met le regard des spectateurs en perpétuel mouvement au point d'inviter parfois le public lui-même à se déplacer dans l'espace de représentation, Cassiers privilégie quant à lui une mobilisation du regard par l'immobilité. Le premier profite du médium vidéo, pour atomiser l'espace visuel par la multiplication et la diversité des écrans sur le plateau, tandis que le second exploite le dispositif de projection en vue de proposer, au sein du cadre de scène, une véritable image-épaisseur. Par conséquent, les spectateurs vont adopter deux types de posture : ils auront une vision davantage kaléidoscopique de la représentation, vision qui les poussera à déterminer ce sur quoi ils portent leur regard dans les spectacles de Van Hove ; alors que dans ceux de Cassiers, ils seront placés devant une image globalisante, composite, qui les poussera, presque à leur insu, à assurer par leur regard une composition visuelle comparable au processus vidéo en soi. Cassiers, en déplaçant en quelque sorte les procédés propres à la fabrique de l'image vidéo (mixage d'images, surimpression, superposition) au sein même de l'appareil de vision (l'œil, la rétine), mobilise le regard du spectateur : ce dernier superpose les couches visibles qui composent l'espace visuel qui lui est proposé.

Aussi, cette mobilisation des spectateurs se traduit chez les deux metteurs en scène par le déplacement d'une perception qui ne convoquerait que le regard et l'ouïe à une perception davantage sensorielle voire sensationnelle de la représentation. Une fois encore, les procédés divergent : si Van Hove place les spectateurs *in situ*, au plus proche (y compris tactilement et olfactivement) des acteurs et au sein même du dispositif scénique, ou encore lorsqu'il adopte une prise de vue en caméra embarquée, permettant de restituer dans et par l'image, les

mouvements des acteurs tout comme ceux du cameraman (acteur ou opérateur), ou enfin, lorsqu'il introduit un rythme effréné dans le montage des plans (*Husbands*) à même de déstabiliser les repères spatiaux des spectateurs au point de désorienter littéralement ces derniers ; Cassiers, quant à lui, fabrique à partir certes de l'image, mais également de l'espace sonore, des jeux d'éclairage, de la temporalité de et dans l'image ainsi que des regards-caméra, une véritable image-environnement à même d'absorber les spectateurs. Entre la sensation d'être dans une espace immersif et le pouvoir de fascination qu'exerce l'image sur lui, le spectateur est interpellé comme s'il se trouvait physiquement dans un tête-à-tête intime.

Pourtant, en dépit de ces nombreuses divergences, subsiste un point de convergence évident : la mise en place, grâce au dispositif vidéo, d'une dialectique de la transparence et de l'opacité qui vise à interpeller le spectateur, et ainsi à susciter de sa part l'exercice d'un regard critique. L'enjeu étant éminemment politique : le pousser à interroger son être-au-monde à partir de l'histoire dans laquelle il est, en quelque sorte, amené. Mais une fois encore, il est intéressant de voir que cette mise à distance entre le spectateur et la représentation emprunte des voies différentes chez les deux metteurs en scène. Tandis qu'Ivo van Hove emploie le dispositif de projection des images à cet effet (par l'atomisation de l'espace visuel), Cassiers, lui, passe par l'image elle-même et notamment les traitements effectués en temps réel sur celle-ci afin d'étranger les figures qui y apparaissent.

Nous pouvons alors nous apercevoir que l'usage de la vidéo en direct sur scène n'obéit pas à une seule et unique logique, mais au contraire, qu'il offre tout un arsenal de moyens permettant de diversifier les rapports perceptifs entre la salle et la scène. Et c'est peut-être en cela que le dispositif vidéo dans son ensemble constitue non seulement un outil dans la représentation mais également un acteur à part entière.

CONCLUSION

En entamant cette recherche sur les usages de la vidéo en direct au théâtre, nous souhaitions avant tout comprendre les raisons qui motivent certains metteurs en scène à utiliser des images non plus préenregistrées en amont de la représentation, mais filmées et projetées simultanément sous l'œil des spectateurs. Des images, qui plus est, issues de la représentation théâtrale elle-même. Nous ne pouvions pas nous contenter de l'argument utilitaire, souvent avancé, selon lequel l'usage de la vidéo en direct permet simplement d'amplifier visuellement des objets sur le plateau, de donner à voir aux spectateurs les détails d'un visage ou d'un corps. Certes, lors d'événements sportifs, ou de spectacles présentés devant des milliers de spectateurs (stade, palais des congrès, etc.), l'utilisation de la vidéo en direct répond à cette attente, mais l'enjeu était-il le même au théâtre ? Pouvait-on réduire la vidéo telle que l'utilisent certains metteurs en scène à un simple instrument d'optique ?

Par ailleurs, en tant que téléspectatrice, nous avons connu l'engouement du direct dans les programmes télévisés durant les années 1990, avons été de ce public qui découvrait, à la fois sceptique et intrigué, les premières émissions de télé-réalité, avons « vécu » par le prisme du petit écran des événements qui ont marqué le cours de l'Histoire – de la chute du mur de Berlin en novembre 1989, à celle des tours jumelles du World Trade Center de New York en septembre 2001 –, avons été horrifiée par le tabassage de Rodney King à Los Angeles en 1991, filmé alors « en direct » par un témoin, au même titre que par les violences perpétrées sur les manifestants lors des soulèvements du « Printemps arabe » et que les téléphones cellulaires avaient permis de filmer au plus près. Les exemples de ces images dites « en direct » (quand bien même elles ne nous parviennent pas instantanément), ne manquent pas, et nous sont plus que familières. Elles sont quotidiennement à notre portée. Elles exercent sur nous, comme sur bon nombre de téléspectateurs, un pouvoir d'attraction, de fascination et d'amplification émotionnelle certain qui demeure néanmoins dérangeant par sa faculté à inhiber notre jugement critique. Quand bien même nous savons leur portée sensationnelle.

Alors lorsque certains metteurs en scène, eux-mêmes téléspectateurs, s'emparent de ce phénomène d'époque, notre intérêt pour leur travail ne s'en est trouvé qu'exacerbé. D'autant plus exacerbé, qu'en utilisant la vidéo en direct sur scène, ces artistes en démontraient les rouages, en exhibaient parfois les mécanismes de fabrication par la simple confrontation de la scène et de son image. Le « théâtre », ce lieu d'où l'on voit, d'après son étymologie grecque *teatron*, prenait alors pour nous tout son sens : la représentation théâtrale nous permettait de voir ce que jamais nous ne voyions en regardant une image estampillée « en direct ». Pour

autant, l'utilisation de la vidéo en direct au théâtre n'obéissait-elle qu'à l'enjeu, finalement très politique, de déconstruire l'image et d'en montrer la potentielle facticité ? Le simulacre qui s'y jouait ? Devant la diversité de ses usages aujourd'hui sur les scènes, pouvions-nous nous arrêter à ce constat ?

Non, bien sûr ! Pour aller plus loin, il nous importait d'identifier les enjeux à la fois esthétiques, narratifs et dramaturgiques sous-jacents à l'utilisation de ce type d'images par les metteurs en scène, mais également de mieux saisir leurs impacts sur la perception des spectateurs. Aussi, il nous semblait indispensable de penser ces usages de la vidéo en direct sur scène en fonction des spécificités de chaque médium impliqué dans la représentation. Nous tenions à aborder ces axes de recherche à partir de deux démarches radicalement différentes afin de pouvoir explorer (sans pour autant prétendre à une quelconque exhaustivité) un éventail de possibilités offertes par les dispositifs de vidéo en direct au théâtre et ainsi ne pas réduire notre analyse à une vision univoque. C'est pourquoi, de la fabrique de l'image à la construction narrative du spectacle, des développements dramaturgiques aux partis-pris scénographiques et proxémiques, nous avons voulu identifier l'approche que Guy Cassiers, d'une part, et Ivo van Hove, d'autre part, privilégiaient dans ces différents domaines. Il ne s'agissait pas de faire une étude de tous leurs spectacles respectifs, mais de puiser dans quelques uns d'entre eux des éléments significatifs de leur démarche respective. De plus, leur usage si singulier de la vidéo en direct dans la représentation théâtrale, allait nous permettre de lire leur démarche l'une par rapport à l'autre et d'identifier l'amplitude possible des pratiques du direct au théâtre.

En procédant à l'analyse des spectacles de notre corpus, nous avons ainsi pu observer différentes façons d'exploiter les dispositifs de captation des images ainsi que ceux de leur projection et/ou de leur diffusion. Les démarches de Cassiers et de Van Hove nous ont permis de voir que la fabrique des images dans la représentation implique que l'on considère pleinement la manière dont les images sont filmées au cours de la représentation (emplacements des caméras dans l'espace, mobilité des instruments de captation ou pas, rôle des acteurs dans la production des images, etc.) ainsi que leurs modalités d'apparition sur scène (position, nombre, taille des écrans sur le plateau, dispositif de projection permettant de faire apparaître l'ombre de l'acteur à la surface de l'image, ou dispositif de diffusion empruntant les voies de la télévision, etc.). De la même manière, nous avons pu remarquer que l'image en direct peut être utilisée telle quelle, c'est à dire projetée (ou diffusée) telle

qu'elle est filmée, ou bien qu'elle peut subir des traitements en temps réel (altération des teintes, des formes, des contours, de leur temporalité interne, etc.) et, en fonction de ce choix, avoir différents effets sur les plans dramaturgique ou esthétique ; que les gros plans effectués sur un visage peuvent agir sur la représentation de manière différente selon qu'ils sont « réflexifs » ou « intensifs », pour reprendre la distinction que fait Deleuze⁴⁹⁸, ou que de « réflexifs » ils deviennent en quelques secondes « intensifs » (et inversement). Nous avons pu constater que l'ensemble de ces modalités déterminant la fabrique des images participait pleinement à l'esthétique des spectacles et que les impacts sur les plans narratif, dramaturgique et proxémique étaient loin d'être anodins.

Le travail qu'effectue Guy Cassiers sur la plasticité des et dans les images, lui permet de travailler l'espace scénique comme s'il s'agissait d'une œuvre visuelle en soi. Le cadre de scène dans ses spectacles circonscrit une « image-épaisseur » qui renvoie explicitement aux caractéristiques de l'image vidéo. En considérant l'ensemble des éléments de la représentation (acteurs, images, etc.) comme des strates visuelles qui, dans leur verticalité, composent cette « image-épaisseur de la scène », l'artiste adopte un geste proprement vidéographique dans son approche de l'espace théâtral. Plus encore, il invite naturellement les spectateurs à composer eux-mêmes cette stratification visuelle et, en cela, déplace le processus vidéographique dans l'appareil de vision. Ivo van Hove, pour sa part, va de manière générale, privilégier la restitution des images dans leur aspect presque brut : approximation (apparente) des cadrages, mobilité de la prise de vue, vibratilité des images, etc. C'est alors le surgissement du réel à la surface de la représentation qui est en jeu, le langage des corps, leur performativité, mais aussi la récupération d'un langage médiatique auxquels les spectateurs sont habitués. Pour autant, son travail dans la fabrique des images va essentiellement se concentrer sur la composition des séquences filmiques, leur montage, leur rythme, leur dynamique, leur intégration dans la structure temporelle du spectacle, etc. Si Cassiers signe l'esthétique de ses mises en scène presque comme un artiste vidéo, le geste artistique de Van Hove est, quant à lui, pétri par le cinéma. Cela est palpable non seulement dans l'esthétique des images elles-mêmes, mais également dans la construction narrative des spectacles. La fonction de pivot ou de relais narratif qu'il assigne aux images en direct, leurs rôles dans l'élaboration spatio-temporelle de la fiction (ellipses, simultanéité, etc.), le fait qu'elles donnent à voir l'interlocuteur d'un discours au travers de champs contrechamps, sont quelques uns des éléments qui laissent

⁴⁹⁸ Supra, p. 249-250.

entrevoir la mécanique du montage dans le déroulement des scènes et leur enchaînement. Cette empreinte du cinéma dans la fabrique théâtrale de Van Hove ne signifie pas pour autant que les dispositifs qu'il met en place rejouent l'expérience cinématographique des spectateurs, bien au contraire ! Rares sont les moments dans la représentation où l'expérience théâtrale des spectateurs glisse vers une expérience de spectateurs au cinéma. Une rareté qui renforce d'autant plus d'ailleurs l'impact déstabilisant qu'ont ces images sur les spectateurs, lorsqu'elles sont projetées sur un écran géant au devant du proscenium. Mais de manière générale, le public a presque toujours sous ses yeux le dispositif de vidéo en direct, il est toujours témoins de la fabrique des images, de leur captation à leur diffusion sur plusieurs écrans présents sur le plateau.

Les partis pris respectifs des metteurs en scène relatifs à la visibilité des dispositifs montrent bien que leur mise à vue peut agir en faveur d'une distance critique entre les spectateurs et l'œuvre. Dans cette perspective, Van Hove exploite la variété et la diversité des écrans pour atomiser l'espace visuel et offrir aux spectateurs une vision kaléidoscopique de la représentation – une expérience qui n'a absolument rien de commun avec celle qu'ils peuvent avoir dans une salle de cinéma. À l'inverse, chez Cassiers, la dissimulation des caméras conjuguée à la démesure des projections (ainsi qu'au traitement sonore et à la temporalité des images) est à même d'œuvrer en faveur d'un rapport de fascination entre la scène et la salle. L'image, semblant absorber l'espace scénique, s'apparente à une « image-environnement ». Elle embrasse sensoriellement le spectateur. Mais nous avons aussi pu observer que les metteurs en scène ne s'en tenaient pas à ce rapport proxémique induit par le dispositif vidéo mis en place. Au contraire, chacun d'eux complexifie le rapport du spectateur à la représentation en introduisant soit une mise à distance qui se joue dans l'étrangeté des images projetées (Cassiers), soit une proximité des images qui relève des différents degrés de présence que peuvent expérimenter les spectateurs dans le spectacle (Van Hove). De cette manière, les deux metteurs en scène établissent une dialectique de la transparence et de l'opacité et, par ce biais, explorent (certes par des voies inversées) différentes modalités permettant aux spectateurs d'adopter une distance critique par rapport à ce qui leur est présenté. Chez Van Hove, la transparence du dispositif se joue dans la proximité des spectateurs avec les actions scéniques, voire avec les acteurs eux-mêmes ainsi qu'à travers une captation des images au cœur même des actions et leur restitution quasi brute ; tandis que chez Cassiers, celle-ci se joue à la fois dans le rapport d'intimité qu'il établit entre le public et les protagonistes (par leurs révélations) et à travers la discrétion des dispositifs de captation.

Une discrétion qui est absente des spectacles de Van Hove et qui, justement, travaille en faveur de l'opacité des dispositifs. Le regard des spectateurs voyage d'un moniteur à un autre, d'un écran à la scène. Ils sont témoins de la fabrique des images, sont à même de confronter le réel filmé à la réalité présentée dans l'image. A la fois proches de ce qui se joue sur scène et dans l'image, ils sont sans cesse amenés à choisir, à déterminer, ce sur quoi ils posent leur regard. Chez Cassiers, cette mobilité du regard est plus rare. L'opacité du médium vidéo ne se joue pas tant dans la mise à vue du dispositif qu'au coeur même de l'image, par les altérations qu'elle subit en temps réel. Au fond, ce qui devient visible dans les spectacles de Cassiers, c'est précisément ce « temps réel » (informatique, numérique) qui, a priori, est imperceptible pour l'homme. Cette visibilité est d'autant plus affirmée par l'étrangeté, voire la monstruosité parfois, des visages que Cassiers donne à voir à l'écran, une étrangeté qui favorise la mise à distance des spectateurs alors même que l'ensemble du dispositif visuel (et sonore) tend à l'embrasser.

Le recours à la vidéo en direct par Ivo van Hove et Guy Cassiers n'obéit pas seulement à des prérogatives esthétiques et proxémiques. Chacune de leur démarche montre bien l'ancrage narratif et les ramifications dramaturgiques que les images en direct peuvent trouver dans le devenir scénique d'un texte. Si nous avons souligné l'influence cinématographique dans l'utilisation des images en direct sur le plan narratif chez Van Hove, nous avons également pu observer au cours de cette recherche que le metteur en scène établissait une double dialectique : dialectique des espaces et dialectique des points de vue. En donnant aux spectateurs la possibilité de percevoir simultanément les actions scéniques depuis l'intérieur du plateau (caméra subjective ou caméra embarquée) et depuis l'extérieur, Van Hove explore de nouvelles voies à la représentation de la subjectivité sur scène. Celle-ci ne fait plus l'objet d'une perception uniquement extérieure (par le spectateur), mais elle s'exprime désormais pleinement au travers des images filmées au cœur de l'action et d'un point de vue subjectif résolument affirmé (caméra subjective). Par ce biais, le metteur en scène aborde la problématique du Sujet non seulement dans son rapport à lui-même, mais également dans ses relations avec autrui... comme si l'identité d'un individu s'établissait finalement entre ces deux pôles : entre ce qu'il est, en soi, et ce qu'il devient (au contact d'autrui). Deux pôles que Paul Ricœur désignait d'ailleurs comme *l'idem* (la permanence de l'identité dans le temps, ce qui de Soi ne varie pas) et *l'ipse* (ce qui varie, évolue, est autre que soi), et entre lesquels le

Sujet définit ou, plus exactement, établit sa propre identité⁴⁹⁹. Or, il semble bien que Van Hove exploite la vidéo en direct dans ses spectacles de manière à mettre en avant cette pensée de l'identité qui met l'individu aux prises avec les autres, l'engage dans des relations parfois conflictuelles, parfois heureuses, parfois superficielles, parfois passionnelles mais, quoi qu'il en soit, toujours nécessaires et vitales. La vidéo en direct dans ses spectacles semblent être à la fois instrument d'observation et outil de dissection des relations humaines, du rapport de l'individu à autrui et, par extension, au monde.

Chez Cassiers, le travail effectué sur les images en direct (leur temporalité, leur modalité d'apparition et de disparition au sein du cadre, etc.) permet également de développer une dramaturgie visuelle qui va accompagner la mise en récit et établir, au contact de la scène, un troisième discours, un discours qui n'est réductible ni à celui que prend en charge l'énonciateur, ni à celui que véhicule le contenu des images. C'est sur le mode de la suggestion que vont se dessiner les associations entre ce que l'un et l'autre émettent. Cela permet notamment au metteur en scène de développer une dramaturgie où le non-dit, les silences, prennent toute leur place ; une dramaturgie, qui plus est, fortement déterminée par la conjugaison systématique des images en direct aux monologues intérieurs. En privilégiant l'énonciation de cette parole déterritorialisée de l'échange par le médium vidéo, Cassiers développe une véritable rhétorique de l'image qui tend à donner une forme visuelle à la forme textuelle, à « montrer » littéralement le texte sans pour autant illustrer son contenu. C'est du moins cela que l'étude des spectacles de Cassiers nous a permis de constater : l'utilisation de la vidéo en direct sur scène peut donner à voir le texte de manière tout à fait inédite. Par ailleurs, cette rhétorique filmique du monologue intérieur permet de voir que l'utilisation des images en direct se prête, comme chez Van Hove, particulièrement bien au traitement de problématiques liées à la subjectivité et à l'identité. L'approche de Cassiers est différente de celle que Van Hove adopte. Nous avons notamment pu observer dans les spectacles du premier que la polyphonie n'était pas exclue des monologues intérieurs et que le recours à la vidéo en direct pouvait participer pleinement de la distribution de la parole dans le système énonciatif, au même titre qu'il pouvait servir aux transitions entre différents niveaux diégétiques dans l'œuvre. Loin de s'en priver, Cassiers exploite ces possibilités offertes par la vidéo en direct jusque dans l'élaboration spatio-temporelle de la fable. L'intégration des images dans la construction narrative non seulement agit sur le rythme du spectacle et sa

⁴⁹⁹ Supra, note 415, p. 357.

temporalité, puisqu'elle permet au metteur en scène d'alterner le dynamisme des dialogues et le temps ralenti de la pensée, de la réflexion (temps auquel se prêtent les images) ; mais elle permet également de complexifier la temporalité fictionnelle en faisant place aux différents temps dans le récit (présent et passé) et, tout particulièrement, en présentant les souvenirs des protagonistes (notamment dans *Cœur ténébreux*) au présent.

Par delà les distinctions entre les démarches artistiques de Van Hove et de Cassiers, ce qui finalement ressort de cette recherche, c'est que chaque paramètre impliqué dans la présence des images en direct sur scène – qu'il soit lié à leur captation ou à leur apparition sur le plateau, à leur forme, leur plasticité, ou à leur contenu, à leurs relations avec l'acteur ou à leur rapport aux spectateurs, à leur intégration dans la fiction ou à leur fonction dans l'énonciation –, peut produire une multitude d'effets sur et dans la représentation en fonction des autres paramètres auquel il est conjugué. Plus concrètement, un gros plan projeté sur un écran géant agira différemment sur la plastique scénique que s'il est projeté sur un moniteur, de la même manière qu'il laissera entrevoir des enjeux dramaturgiques différents ; l'intégration d'une image en direct aux côtés des acteurs agira également de manière différente dans la production du sens, si elle lui est simplement juxtaposée ou si l'acteur entretient un dialogue avec elle ; les modalités d'apparition des acteurs dans l'image suggéreront un discours différent selon qu'ils entrent dans le cadre et en ressortent ou selon qu'ils y surgissent depuis l'intérieur, etc. Cela montre bien, il nous semble, qu'à l'instar d'un instrument de musique offrant au musicien une palette de sons et d'accords, la vidéo en direct sur scène est un instrument performatif complexe ; un instrument à même d'offrir aux metteurs en scène une palette de combinaisons potentielles que seuls certains virtuoses parviennent à exploiter dans toute son étendue. Aussi, l'analyse des pratiques de Guy Cassiers et d'Ivo van Hove montre bien que, loin de constituer un outil à destination d'un *décorum* dans le spectacle, la vidéo, au même titre qu'un acteur, joue pleinement un rôle dans la représentation. Revient au metteur en scène la charge d'amener cette « actrice » d'un genre nouveau (la vidéo) à donner le meilleur d'elle-même...

Cependant, en dépit des éléments de réponses trouvés à nos interrogations de départ, nous avons pleinement conscience que les répercussions de l'utilisation de la vidéo en direct sur le jeu des acteurs restent le point aveugle de notre recherche. Nous avons volontairement laissé de côté cet aspect qui, d'après nous, constitue un sujet bien vaste qui mériterait de faire

l'objet d'une recherche en soi compte tenu du peu d'ouvrages⁵⁰⁰ qui y sont spécifiquement consacrés. C'est là, une question qui nous intéresse tout particulièrement d'étudier dans les années à venir, dans la mesure où les dispositifs de vidéo en direct sur scène impliquent différents types de jeu d'acteur : jeu devant la caméra (de type cinématographique) et jeu devant le public (de type théâtral ou performatif). Une telle recherche impliquerait de considérer ces différentes traditions, d'en identifier les règles et les contingences afin de bien saisir leurs spécificités respectives sur le plan du jeu – par quoi se distinguent-elles et ce qu'elles ont néanmoins en commun. À terme nous aimerions être à même de déterminer en quoi le jeu de l'acteur au théâtre se trouve reconfiguré lorsque ce dernier doit composer à la fois pour le public et pour la caméra.

Les démarches respectives de Guy Cassiers et d'Ivo van Hove montrent que la diversité des dispositifs, tant de captation des images que de leur projection et/ou de leur diffusion en direct, ouvre tout un champ de relations potentielles entre, d'une part, l'acteur et la caméra et, d'autre part, l'acteur et l'écran ou l'acteur et l'image. Un champ de relations qui est susceptible de faire évoluer le jeu théâtral.

Plus concrètement, l'acteur peut se trouver filmé presque à son insu, dans un dispositif jouant celui d'une vidéosurveillance par exemple, et conserver éventuellement un jeu dit « théâtral », mais il peut également adopter un « jeu caméra », dans un dispositif où le quatrième mur est de mise et ainsi faire complètement abstraction du public dans la salle. Souvent, nous l'avons vu dans les œuvres de notre corpus, les acteurs sont confrontés à ces deux types de dispositifs au cours d'un même spectacle : tantôt ils sont filmés en pleine action, tantôt ils s'adressent à la caméra mobilisant ainsi essentiellement les expressions de leur visage ou de leur regard. Pour autant, peut-on véritablement définir le type de jeu qu'ils adoptent au cours de la représentation selon une logique binaire (jeu théâtral versus jeu cinématographique) ? Leur manière de jouer présente une certaine unité, une certaine harmonie tout au long de la représentation et l'on s'aperçoit aisément que leur corps tout entier est mobilisé quel que soit leur rapport à la caméra. C'est pourquoi, il nous semble intéressant voire nécessaire d'identifier la part de réinvention ou, du moins, d'ajustement dans

⁵⁰⁰ Nous pensons (entre autres) à l'ouvrage de Marc El Riachy intitulé *Le jeu de l'acteur dans le théâtre contemporain* (publié aux Éditions universitaires européennes en 2010) ou encore à l'article d'Ophélie Landrin intitulé « La présence-absence et la médiation technologique dans les travaux du Big Art Group et du Wooster Group » et publié dans le 13^e numéro de la revue d'études théâtrales *Registres* dirigé par Catherine Naugrette, dont le dossier est consacré à la thématique « Théâtre et Interdisciplinarité » (Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2008).

la manière de jouer des acteurs lorsqu'ils doivent composer avec un dispositif de vidéo en direct.

Si nous avons pu observer que les rapports entre la scène et l'image étaient à même de créer au sein du cadre de scène une troisième image – sorte d'« image scénique » ne pouvant être réduite ni aux actions sur le plateau, ni au contenu de l'image vidéo –, ne peut-on pas envisager que le jeu de l'acteur dans ce type de dispositif vidéo soit, à son tour, le fruit d'une conjugaison entre le jeu d'acteur au cinéma et le jeu d'acteur au théâtre ? Et si tel est le cas, nous souhaiterions identifier les marqueurs de cette évolution, c'est à dire les modifications engendrées sur le jeu de l'acteur par cette rencontre entre deux types de jeu fort différents. Dans un entretien que nous avons eu avec Hans Kesting (acteur depuis de nombreuses années pour le Toneelgroep d'Amsterdam que dirige Ivo van Hove), celui-ci mentionnait que la plupart des acteurs en Hollande étaient habitués à faire du cinéma et/ou à jouer pour des productions télévisuelles parallèlement à leur carrière de comédien au théâtre. Par conséquent, la présence de caméras sur le plateau de scène ne leur était pas étrangère et ils savaient parfaitement s'y adapter. Leur jeu étant imprégné de ce que le cinéma ou la télévision leur avait appris, c'est presque naturellement qu'ils s'exprimaient en présence de caméras sur le plateau. Il nous importe désormais de pouvoir mieux définir ce type de jeu qui se trouve empreint par les techniques issues du jeu filmique et du jeu scénique.

Les spectacles de notre corpus nous ont également permis de voir que les acteurs pouvaient être eux-mêmes les auteurs des images filmées et projetées ou diffusées en direct : ils peuvent être porteurs de la caméra comme c'est le cas des acteurs de *Husbands* par Ivo van Hove, voire être les cameramen (comme le public a pu le voir dans la version d'*Hamlet* d'Ostermeier en 2008), mais ils peuvent également fabriquer l'image à partir de leur position dans le champ de la caméra, comme nous l'avons vu dans *Cœur ténébreux* de Guy Cassiers. L'acteur n'est, dans ces cas, plus seulement « acteur » ; son rôle n'est plus seulement d'incarner un personnage, mais de « performer » au sens littéral du terme. Sa fonction dans la représentation théâtrale se complexifie et demande non seulement une polyvalence technique mais également une concentration extrême. Il est très probable que ces contingences affectent la manière d'incarner un personnage. L'acteur développe-t-il des outils de jeu particuliers et, peut-être, non identifiés encore, pour pouvoir assumer cette polyvalence ? Nous ne pouvons pas écarter l'impact que peut avoir cette multiplication des tâches sur le jeu des acteurs, bien au contraire !

De la même manière, le fait que l'acteur puisse avoir accès à sa propre image (filmée et projetée en direct) au cours de la représentation est une situation relativement inédite au théâtre. Mais est-ce un élément déstabilisant pour l'acteur ou, au contraire, est-ce que cela peut constituer un outil de jeu supplémentaire, le ressort d'une mise à distance par rapport à la représentation ou encore un simple support technique ? Dans *Husbands* de Ivo van Hove, par exemple, l'écran présent sur scène permet aux acteurs d'ajuster le cadrage des images qu'ils filment grâce à la caméra miniature fixée sur l'une de leurs tempes. Ainsi, l'écran constitue pour eux une sorte de moniteur de contrôle qui leur permet de régler leur positionnement ou, du moins, l'inclinaison de leur tête en vue de filmer avec une plus grande précision leur partenaire sur le plateau.

La diversité des rapports qui peuvent être exploités entre l'acteur et l'image ou entre l'acteur et l'écran, au même titre d'ailleurs que la taille et le nombre des images projetées sur le plateau, impliquent également que l'on considère leur éventuel impact sur le jeu des acteurs. Que ces rapports soient de l'ordre de la juxtaposition ou de l'ordre de l'interaction, il semble bien que la position et les mouvements des comédiens dans l'espace ne soient jamais le fruit du hasard mais, au contraire, précisément millimétrés voire même chorégraphiés. Nous l'avons observé dans *Cœur ténébreux* de Guy Cassiers lorsque l'acteur se positionne sur scène de manière à ce que son dialogue avec un personnage virtuel soit crédible et que sa taille dans l'image soit cohérente avec celle du personnage à l'écran. Les jeux d'échelle font concorder la présence scénique de l'acteur et la présence écranique de son partenaire virtuel. Considérant la multiplication des usages de la vidéo au théâtre aujourd'hui, et dans la perspective de saisir l'évolution du jeu de l'acteur dans ces dispositifs, il serait nécessaire de comprendre comment le comédien travaille son rapport à l'écran et à l'image sur scène, d'identifier à quel moment des répétitions il aborde ce travail et d'en observer l'incidence dans son jeu. En somme, comment le comédien gère-t-il l'image ou l'écran lorsque ceux-ci constituent des partenaires de jeu ? Les perçoit-il comme des rivaux potentiels ou, au contraire, considère-t-il l'image en direct comme un moyen de renouveler son métier ? Trouve-t-il en elle un terrain d'exploration pour de nouvelles voies à la présence scénique ou n'y voit-il qu'un adjuvant (pas toujours justifié) à sa prestation ?

Il a, en effet, souvent été reproché aux images sur scène d'écraser la présence des acteurs sur le plateau et, en quelque sorte, de leur « voler la vedette ». Nous aimerions désormais donner la parole aux acteurs eux-mêmes. Savoir ce qu'ils en disent. Ont-ils

l'impression d'avoir à rivaliser avec les images ? Et si tel est le cas, il serait intéressant de déterminer l'impact que cela a sur leur jeu et sur leur manière de travailler leur présence scénique. Sont-ils plus mobiles pour éventuellement pouvoir rivaliser avec l'attrait qu'exercent les images ? Marianne Weems, qui dirige The Builders Association, estime que la présence des images au théâtre appelle les acteurs à se surpasser. C'est l'une des raisons qui justifie son désir d'exploiter justement le rapport problématique qu'il y a au théâtre entre les images et, plus largement, les médias, et les performers sur scène :

« L'idée est de laisser les médias prendre tellement de place (...) qu'ils en écrasent presque les performers sur scène. À mon sens, cela reflète la vie moderne. Comme spectateurs, nous sommes face à une situation scénique où les technologies entourent complètement les protagonistes et les forcent à redéfinir, par le biais du jeu, leur sens de l'identité et leur être même. (...) Il suffit alors de plonger les performers dans cette toile technologique et de les regarder lutter contre elle ou, tout au moins, entrer en relation avec elle, et ce, avec beaucoup de précautions. Il ne s'agit pas de contrôler la technologie pour qu'elle ne prenne pas trop de place, mais plutôt de faire en sorte que les performers aient à lutter contre elle. »⁵⁰¹

Ainsi, quand bien même l'image ou les médias mettraient en procès la présence de l'acteur sur scène, ils n'en constitueraient pas moins des ressorts d'émulation.

Au cours des siècles, le jeu de l'acteur n'a pas cessé d'évoluer, et les révolutions techniques (éclairages, sons, acoustiques, etc.) ont eu, entre autres, une incidence incontestable sur cette évolution. Aujourd'hui les questions qui nous préoccupent s'orientent vers les répercussions des usages de la vidéo en direct sur le jeu de l'acteur. C'est du moins dans cette perspective que nous souhaitons poursuivre cette recherche, et considérer notre thèse comme le commencement d'une réflexion sur l'évolution de la forme théâtrale au contact de la vidéo en direct.

⁵⁰¹ WEEMS, Marianne. « La technologie est la diva de nos performances ». *Mise en scène et jeu de l'acteur. Entretiens Tome III. Voix de femmes*. (J. FERAL). Montréal : Ed. Québec Amérique, 2007, p. 487.

BIBLIOGRAPHIE

THÉÂTRE, PERFORMANCES ET TECHNOLOGIES

BABLET, Denis. *Josef Svoboda*. Lausanne : L'Age d'Homme, 2004.

BARDIOT, Clarisse. « Les Images de 9 evenings : Theater and Engineering ». *Extended Cinema. Le cinéma gagne du terrain*, P. DUBOIS et al (dir.). Pasian di Prato : Campanotto Editore, 2010.

BELL, Phaedre. « Dialogic media productions and Inter media exchange ». *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, printemps 2000, pp. 41-55.

BLEEKER, Maïke. « Death, Digitization and Disappearance ». *Performance Research* 4, n° 2, 1999, pp. 1-7.

BRECHT, Bertolt. *Petit organon pour le théâtre*, (J. Tailleur, Trad.). Paris : L'Arche, 1978.

_____. *Théâtre épique, théâtre dialectique : écrits sur le théâtre*, (J. Tailleur, G. Delfel, & E. Winkler, Trads.). Paris : L'Arche, 1999.

CAUSEY, Matthew. « The Aesthetics of Disappearance and the Politics of Visibility in the Performance of Technology ». *Gramma* 10, 2002, pp. 59-72.

_____. « Screen Test of the Double: The Uncanny Performer in the Space of Technology. ». *Theatre Journal* 51, n° 4, December 1999, pp. 383-394.

CHAPPLE, F., & C. KATTENBELT. *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam & New York : Rodopi, 2006.

CHAPPLE Freda et Chiel KATTENBELT. « Key Issues in Intermediality in Theatre and Performance ». *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam & New York : Rodopi, 2006, pp. 11-26.

CORVIN Michel. *Jacques Polieri, Une passion visionnaire*. Paris : Ed. A. Biro, 1998.

DANAN, Joseph. *Le théâtre de la pensée*. Rouen : Médiannes, 1995.

DIXON, Steve. *Digital Performance. A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge (Mass.) : MIT Press, 2007.

FERAL, Josette. *Mise en scène et jeu de l'acteur. Entretiens Tome III. Voix de femmes*. Montréal : Ed. Québec Amérique, 2007.

GIANNACHI, Gabriella. *Virtual Theatres : an Introduction*. London and New York : Routledge, 2004.

- GIESEKAM, Greg. *Staging the screen. The use of film and video in theatre*. New York : Palgrave McMillan, 2007.
- GOLDBERG, Rose Lee. *La performance du futurisme à nos jours*. (C.-M. Diebold, trad.). Paris : Thames & Hudson, 2001.
- _____. *Performance : Live Art Since the 1960's*. New York : Harry Abrams, 1998.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1971.
- HAMON-SIREJOLS, Christine. « Vidéo et nouvelles modalités de réception du spectacle théâtral ». *Le contemporain en scène*. Volume II. (C. NAUGRETTE, dir.). Paris : L'Harmattan, 2011, pp. 135-142.
- HEBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS. *La face cachée du théâtre de l'image*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, 2001.
- KATTENBELT, Chiel. « Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality ». *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam & New York : Rodopi, 2006, pp. 29-40.
- KIRBY, Michael. « *The Marilyn Project : A Structuralist Play ?* ». *The Drama Review : TDR*, Vol. 20, n° 2, June 1976.
- _____. « The Use of Film in the New Theatre ». *The Tulane Drama Review*. Autumn 1966, pp. 49-61.
- KOSTELANETZ, Richard. *Theater of Mixed Means : An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and Other Mixed-Means Performances*. New York : Dial Press, 1968.
- LAVENDER, Andy. « Mise en scène, Hypermediacy and the Sensorium ». *Intermediality in Theatre and Performance*, (F. CHAPPLE, & C. KATTENBELT dir.). Amsterdam & New York : Rodopi, 2006, pp. 55-66.
- MALONE, Kirby et Gail Scott WHITE. *Live Movies: A Field Guide to New Media or the Performing Arts*. Fairfax : George Mason University Press, 2001.
- MARCH, Florence. « Les Tragédies romaines : pour un théâtre sans frontières ». *Les Cahiers de La Licorne, Les Cahiers Shakespeare en devenir – The Journal of Shakespearean Afterlives*, "L'Œil du spectateur 2008-09", 2009.
- MARRANCA, Bonnie. « La performance comme design. La médiaturgie de *Firefall* de John Jesurun. ». *Le réel à l'épreuve des technologies*. (J. FERAL et E. PERROT, dir.). Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013, pp. 15-23.
- _____. *The Theatre of images*. New York : PAJ, 1977.

- MAURIN, Frédéric. « Hamlet Ex Libris. Brook. Lepage. Wilson », *Théâtre / Public*, n° 135, 1997.
- _____. « Scène, mensonge et vidéo. La dernière frontière du théâtre américain ». *Théâtre/Public*, n° 127, 1996.
- _____. « Théâtre et vidéo », *Encyclopædia Universalis*, 2006.
- MERX, Sigried. « Swann's way : Vidéo and Theatre as an Intermedial Stage for the Representation of time ». *Intermediality in Theatre and Performance*. (F. CHAPPLE et C. KATTENBELT, dir.). Amsterdam & New York : Rodopi, 2006, pp. 67-80.
- NOUDELMANN, François et Dominique MONCOND'HUI. *Scène et image*. Poitiers : Licorne, 2000.
- PAVIS, Patrice. *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*. Paris : A. Colin, 2007.
- PICON-VALLIN, Béatrice (dir.). *La scène et les images*. Paris : CNRS Éditions, coll. Arts du spectacle/ Les voix de la création théâtrale, 2001.
- _____. *Les écrans sur la scène*. Lausanne : L'Age d'Homme, 1997.
- _____. « Hybridation spatiale, registre de présence ». *Les écrans sur la scène*. (B. PICON-VALLIN, dir.). Lausanne : L'Age d'Homme, 1997.
- PISCATOR Maria et Jean-Michel PALMIER. *Piscator et le théâtre politique*. Paris : Payot, 1983.
- POLIERI, Jacques. *Scénographie – Sémiographie*. Paris : Ed. Denoël, 1971.
- _____. *Gamme de sept*. Programme du spectacle. Paris, 1967.
- SALTER, Chris. *Entangled. Technology and the transformation of performance*. Cambridge (Mass.) : MIT Press, 2010.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Théâtres intimes*. Arles : Actes sud, 1989.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Studies. An introduction*. London & New York : Routledge, 2002.
- _____. *Performance Theory*. London : Routledge, 1998.
- SVOBODA, Josef. *The Secret of Theatrical Space*. New York : Applause Theatre Books, 1993.
- _____. « Psychoplastique de l'espace dramatique. Entretien avec Josef Svoboda et Milena Honzikova ». *Les écrans sur la scène* (B. PICON-VALLIN, dir.). Lausanne : L'Age d'Homme, 1998.

THIELEMANS, Johan. « Ivo van Hove's Passionate Quest for a Necessary Theatre. An Interview ». *Contemporary Theatre Review*, vol. 20, n° 4, 2010, pp. 455-460.

WEEMS, Marianne. « La technologie est la diva de nos performances ». *Mise en scène et jeu de l'acteur. Entretiens Tome III. Voix de femmes*. (J. FERAL). Montréal : Ed. Québec Amérique, 2007.

WEEMS, Marianne. « Weaving The «Live» and the Mediated : Marianne Weems in conversation with Cariad Svich », *Trans-global Readings : Crossing Theatrical Boundaries*. Manchester : Manchester University Press, 2003.

WEHLE, Philippa. « Live Performance and Technology. The example of *Jet Lag* ». *Performance Art Journal*, n° 70, 2002.

REVUES

« Théâtre et technologie ». *Théâtre/Public*, n° 127, janvier/février 1996.

« Images virtuelles ». *Puck*, n° 9, 1996.

ARTICLES DISPONIBLES EN LIGNE

CHARLASSIER, Gilles. « Intolleranza 1960. Action musicale de Luigi Nono ». *Anaclase, la musique au jour le jour*. <http://www.anaclase.com/chroniques/intolleranza-1960-intolérance-1960>

DEL SIGNORE, John. « Ivo Van Hove Talks About *Cries And Whispers* At BAM ». *Arts & Entertainment*, 25 octobre 2011.
http://gothamist.com/2011/10/25/ivo_van_hove_talks_about_cries_and.php

SAUVAGE, Emmanuelle. « Les fantasmagories de Robertson : entre "spectacle instructif" et mystification ». *Revue du Centre canadien d'études allemandes et européennes*, vol 2, n° 1, décembre 2004. Conférence. http://www.cceae.umontreal.ca/IMG/pdf/CEL_0102.pdf

SELLAR, Tom. « Theater director with a filmmaker's eye ». *The New York Times*, 25 novembre 2008.
<http://www.nytimes.com/2008/11/30/theater/30Sell.html?adxnnl=1&adxnnlx=1354731859-jwDIqvYJlj+JDyW/tfLCeg>

VAN HOVE, Ivo, VERSWEYVELD et Tal YARDEN, « "Husbands" d'Ivo van Hove : "The rhythm of the production comes from the text..." ». *Prospero European Review. Theatre and Research*. Décembre 2012. <http://www.prospero-theatre.com/en/prospero/european-review/fiche.php?id=85&lang=1&edition=10>

CINÉMA

ANTONIONI, Michelangelo. *Écrits*. Paris : Ed. Images Modernes, 2003.

AUMONT, Jacques. *Les théories des cinéastes*. Paris : Armand Colin, 2011 [2001].

BEN SALAMA, Mohamed. « Entretien avec Edgar Morin ». *CinémAction*, « Jean Rouch, un griot gaulois », n°17, 1982.

BRENEZ, Nicole. *Shadows. John Cassavetes*. Paris : Armand Colin, coll. Synopsis, 2005.

CARNEY, Ray. *The Films of John Cassavetes. Pragmatism, Modernism, and the Movies*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994.

CASSAVETES, John. *Autoportraits*. Paris : Cahiers du cinéma, 1992.

CHION, Michel. *Le son. Traité d'acoulogie*. Paris : Nathan Université, coll. Cinéma et image, 1998.

_____. « Les relations entre le son et l'image ». Conférence donnée le 18 février 2009. Montréal : Bibliothèque Nationale du Québec.

_____. *L'Audio-vision – Son et image au cinéma*. Paris : Nathan Université, coll. Cinéma et Image, 1990.

DAMISCH, Hubert. *Ciné fil*. Paris : Seuil, 2008.

DELEUZE, Gilles. *L'image-temps. Cinéma 2*. Paris : Éditions de Minuit, 1985.

_____. *L'image-mouvement. Cinéma 1*. Paris : Éditions de Minuit, 1983.

GRAY, Paul. « Cinéma Verité. An Interview with Barbet Schroeder ». in *The Tulane Drama Review*, Vol. 11, n° 1, Autumn 1966, pp. 130-132.

MOUËLLIC, Gilles. *Improviser le cinéma*. Crinée : Editions Yellow Now / Côté cinéma, 2011.

PARENTE, André. *Cinéma et narrativité*. Paris : L'Harmattan, 2005.

ARTICLES DISPONIBLES EN LIGNE

AUMONT, Jacques. « S.M. Eisenstein. Le "montage d'attractions" ». http://www.dailymotion.com/video/xb6cq8_cours-de-cinema-s-m-eisenstein-le-m_shortfilms

BRAULT, Michel. « Cinéma et vérité. L'imaginaire est plus réel que le réel ». *Synesthésie*, 1995. <http://compatibleincompatible.synesthesie.com/cineve.html>

CHION, Michel. *100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore*. Octobre 2012. <http://www.michelchion.com/glossaire/michel-chion-glossaire.pdf>

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. New York : P. Dutton & Co., 1970. Ouvrage disponible en ligne : http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF_ExpandedCinema/book.pdf

VIDÉO

CAMPUS, Peter. « Closed circuit video ». *Communications* 48, Paris : Seuil, 1988, pp. 89-91.

DUBOIS, Philippe (dir.). *Cinéma et dernières technologies*. Paris/Bruxelles : INA/De Boeck Université, 1998.

DUBOIS, Philippe. « La question vidéo face au cinéma : déplacements esthétiques ». *Cinéma et dernières technologies*. (P. DUBOIS et al., dir.). Paris/Bruxelles : INA/De Boeck Université, 1998.

_____. « L'état-vidéo : une forme qui pense. Une histoire en deux mouvements ». *Vidéo Topiques – Tours et retours de l'art vidéo*. Les Musées de Strasbourg, 2002.

DUFOUR, Sophie-Isabelle. *L'image vidéo d'Ovide à Bill Viola*. Paris : Archibooks+sautereau éditeur, 2008.

DUGUET, Anne-Marie. *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*. Nîmes : Ed. J. Chambon, 2002.

FAZONE, Vittorio. *L'Art vidéo 1980-1999. 20 ans du VideoArt Festival Locarno. Recherches théoriques, perspectives*. Milan : Mazzotta, 1999.

KRAUSS, Rosalind. « Video: The Aesthetics of Narcissism ». *New Artist Video*. (G. BATTCOCK dir.). New York: E. P. Dutton, 1978.

PARFAIT, Françoise. *Vidéo : Un art contemporain*. Paris : Regard, 2001.

POISSANT, Louise et Pierre TREMBLAY (dir.). *La Prolifération des écrans*. Montréal : Presses Universitaires du Québec, 2008.

ARTICLE DISPONIBLE EN LIGNE

SIX, Nicolas. « Les anglais à la pointe de la vidéosurveillance ». *Micro Hebdo*, n° 484-485, août 2007. <http://fr.novopress.info/9053/les-anglais-a-la-pointe-de-la-videosurveillance/>

MÉDIAS et MÉDIALITÉ

ARQUEMBOURG-MOREAU, Jocelyne. *Le temps des événements médiatiques*. Bruxelles : Éditions De Boeck Université, Institut National de l'Audiovisuel, 2003.

- BARRETT, Edward. *Sociomedia: Multimedia, Hypermedia and the Social Construction of Knowledge*, Cambridge (Mass): MIT Press, 1992.
- BOLTER, David Jay et Richard GRUSIN. *Remediation : Understanding New Media*. Cambridge (Mass.) : Mit Press, 1999.
- BOUGNOUX, Daniel. *La communication contre l'information*. Paris : Hachette, 1997.
- BRUSINI, Hervé et Francis JAMES. *Voir la vérité*. Paris : PUF, 1982.
- CHOMSKY, Noam et Robert. W. MCCHESENEY. *Propagande, médias et démocratie*. Paris : Écosociété, 2005.
- DERRIDA, Jacques et Bernard STIEGLER. *Échographies de la télévision. Entretiens films*. Paris : Galilée / INA, coll. Débats, 1996.
- GANTY, Alfred, MILLIARD Guy et Alex WILLENER. *Vidéo et société virtuelle*, Paris : Ed. Tema, 1972.
- GAUTHIER, Guy, PILARD, Philippe et Simone SUCHET. *Le documentaire passe au direct*. Montréal : VLB Editeurs, 2003.
- GRUSIN, Richard et Jay David BOLTER. *Remediation : Understanding New Media*. Cambridge (Mass.) : The MIT Press, 1999.
- HIGGINS, Dick, DREYFUS Charles et Jacques DONGUY. « Dick Higgins 1938-1998 : intermedia », *Inter : art actuel*, n° 73, 1999, pp. 32-52.
- JOST, François. *Télé-réalité. Grandeur et misères de la télé-réalité*. Paris : Ed. Le cavalier bleu, 2009.
- _____. *Comprendre la télévision*. Paris : Armand Colin, coll. Cinéma, 2005.
- LE GOFF, Jaques et Pierre NORA (dir.). *Faire de l'histoire*. Paris : Gallimard, 1974.
- LIPOVETSKY, Gilles et Jean SERROY. *L'Écran global*. Paris : Seuil, 2007.
- MANOVICH, Lev. « Pour une Poétique de l'espace augmenté ». *Parachute*, n° 113, 2004, pp. 34-56.
- _____. *The Language of New Media*. Cambridge (Mass) : MIT Press, 2002.
- MARINIELLO, Sylvestra. « Commencements ». *Intermédialités* (1), 2003, pp. 47-62.
- MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media : The Extensions of Man*. New York : McGraw Hill, 1964.
- _____. *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*. (J. Paré, Trad.) Montréal: HMH, 1969.

MOSER, Walter. « "Puissance baroque" dans les nouveaux médias. À propos de *Prospero's Books* de Peter Greenaway ». *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 10, n° 2-3, 2000.

_____. « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité ». *Intermédialité et socialité*. (M. FROGER et J. E. MÜLLER, dir.). Münster : Ed. Nodus, 2007.

NORA, Pierre. « L'événement monstre ». *Communications*, n° 18, 1972.

POUHAER, Eirick. « Les infrastructures de l'immédiat ». *Médium*, n°14, janvier – février – mars 2008.

SORLIN, Pierre. *Esthétique de l'audiovisuel*. Paris : Nathan, 1992.

WEISSBERG, Jean-Louis. *Présences à distance, déplacement virtuel et réseaux numériques, pourquoi nous ne croyons plus à la télévision*. Paris : L'Harmattan, 1999.

SUR L'IMAGE

BARTHES, Roland. *La chambre claire*. Paris : Gallimard, 1980.

BELLOUR, Raymond. *L'Entre-images. Photo. Cinéma. Vidéo*. Paris : Ed. de la Différence, 2002.

BERNAS, Steven. *La Croyance dans l'image*. Paris : L'harmattan, 2006.

COUCHOT, Edmond. *Des images, du temps et des machines dans les arts et la communication*. Nîmes/Arles : Ed. Jacqueline Chambon/Actes Sud, 2007.

DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en occident*. Paris : Gallimard, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit, 2004.

_____. *Images malgré tout*. Paris : Minuit, 2003.

_____. *Devant l'image*, Paris : Minuit, 1990.

FREEDBERG, David. *Le Pouvoir des images*. (A. Girod, Trad.). Paris : Gérard Monfort éditeur, 1998.

FULCHIGNONI, Enrico. *La Civilisation de l'image*. Paris : Ed. Payot, 1975.

LEVY, Francine. « Du temps, de et dans l'image ». *La création artistique face aux nouvelles technologies*. (M. JIMENEZ, dir.). Paris : Klincksieck, 2006.

LEVY, Pierre. *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris : La Découverte, 1995.

NEYRAT, Frédéric. *L'image hors-l'image*. Paris : Léo Scheer, 2003.

RANCIERE, Jacques. *Le destin des images*. Paris : La Fabrique, 2003.

SIEREK, Karl. *Images oiseaux. Aby Warburg et la théorie des médias*. (R. Bellour. trad.). Paris : Klincksieck, 2009.

REPRÉSENTATION

BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1981 (1963).

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacre et Simulation*. Paris : Galilée, 1981.

_____. *De la séduction*. Paris : Denoël, 1988.

BOUGNOUX, Daniel. *La crise de la représentation*. Paris : La découverte, 2006.

_____. *La querelle du spectacle*. Paris : Gallimard, 1996.

DERRIDA, Jacques. « La différance ». *Tel Quel*. Paris : Seuil, 1968.

_____. *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967.

SCARPETTA, Guy. *L'artifice*. Paris : Grasset, 1988.

PRÉSENCE ET PERFORMATIVITÉ

AUSLANDER, Philip. *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. London and New York : Routledge, 2003.

_____. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London : Routledge, 1999.

_____. *From Acting to Performance*. London : Routledge, 1997.

_____. *Presence and Resistance: postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1994.

BLAU, Herbert. *Take Up The Bodies : Theater at The Vanishing Point*. Urbana : University of Illinois Press, 1982.

CARLSON, Marvin. *The Haunted Stage : The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2001.

FERAL Josette. « Performance and Theatricality : The Subject Demystified ». *Modern Drama*, vol. 25, n° 1, Spring 1982.

LAVELLE, Louis. *La présence totale*. Paris : Aubier, 1962.

WEISSBERG, Jean-Louis. *Présences à distance, déplacement virtuel et réseaux numériques, pourquoi nous ne croyons plus à la télévision*. Paris : L'Harmattan, 1999.

PHILOSOPHIE ET PSYCHANALYSE

ARENDT, Hannah. *La crise de la culture*. Paris : Gallimard, coll. Folio essais, 1972.

_____. « Vérité et politique ». *La crise de la culture*. Paris : Gallimard, coll. Folio essais, 1972, pp. 289-336.

DAVIE, Neil. « Le panoptique de Jeremy Bentham en théorie et en pratique ». *L'un sans l'autre : racisme et eugénisme dans l'aire anglophone*. Paris : L'Harmattan, 2005, pp. 207-230.

FOUCAULT, Michel. « Le langage à l'infini ». *Dits et Écrits I. 1954-1975*. Paris : Gallimard, 2001.

_____. *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975.

_____. « Préface à la transgression ». *Dits et écrits I, 1954-1975*. Paris : Gallimard Quarto, 2001, p. 265. [*Critique*, n° 195-196, 1963].

FREUD, Sigmund. « L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche) ». (M. Bonaparte et E. Marly, Trads). *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris : Gallimard, 1933 [1919].

HUSSERL, Edmund. *Méditations cartésiennes : introduction à la phénoménologie*. Paris : Vrin, 1994.

_____. *Chose et espace. Leçons de 1907*. (J.-F. Lavigne, trad.). Paris : PUF, 1989.

LEVINAS, Emmanuel. *Altérité et transcendance*. Montpellier : Fata Morgana, coll. "Essais", 1995.

RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990.

SENNETT, Richard. *Les tyrannies de l'intimité*. (A. Berman et R. Folkman Trads). Paris : Seuil, 1995.

MONOLOGUE / DIALOGUE ; MONOLOGISME / DIALOGISME

BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard, 1984.

BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1987.

- BRES, Jacques *et al.* (dir.). *Dialogisme et polyphonie : Approches linguistiques*. Actes du colloque de Cerisy. Bruxelles : Ed. De Boeck - Duculot, 2005.
- BRES, Jacques. « Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique ; dialogisme, polyphonie... ». *Dialogisme et polyphonie : Approches linguistiques*. Jacques BRES *et al.* (dir.), Actes du colloque de Cerisy, Bruxelles : Ed. De Boeck - Duculot, 2005.
- CARRON, Jean-Pierre. *Écriture et identité : pour une poétique de l'autobiographie*. Bruxelles : Ousia, 2002.
- HAUSBEI Kerstin et Françoise HEULOT. « Monologue ». *Poétique du drame moderne et contemporain*. Louvain : Études théâtrales, n° 22, 2001.
- LESAGE, Marie-Christine et Adeline GENDRON. « Récit de vie et soliloque. Sur *Leçon d'anatomie* et *The Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay ». *La narrativité contemporaine au Québec*, (C. HEBERT et I. PERELLI-CONTOS, dir.). Québec : PUL, 2004.
- NOWAKOWSKA, Aleksandra. « Dialogisme, polyphonie : des textes russes de M Bakhtine à la linguistique contemporaine ». *Dialogisme et polyphonie : Approches linguistiques*. (J. BRES *et al.*, dir.). Actes du colloque de Cerisy. Bruxelles : Ed. De Boeck - Duculot, 2005.

OUVRAGES GÉNÉRAUX

- BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1981.
- BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. (M. de Gandillac en 1959 revue par R. Rochiltz en 2000, Trads). Paris : Allia, 2005.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *L'Art à l'époque du virtuel*. Paris : L'Harmattan, 2003.
- _____. *Esthétique de l'éphémère*. Paris : Galilée, 2003.
- COUCHOT, Edmond. *La Technologie dans l'art*. Nîmes : Ed. Chambon, 1998.
- DEBORD, Guy. *La Société du spectacle*. Paris : Gallimard, coll. Folio, 2006.
- _____. *Commentaires sur la société du spectacle*. Paris : Gallimard, 2004.
- JIMENEZ, Marc (dir.). *La création artistique face aux nouvelles technologies*. Paris : Klincksieck, 2006.
- LACHAUD, Jean-Marc et Olivier LUSSAC, *Arts et nouvelles technologies*. Paris : L'Harmattan, 2007.
- SOULAGES, François. *Dialogues sur l'art et la technologie*. Paris : L'Harmattan, 2002.

VIRILIO, Paul. *L'art à perte de vue*. Paris : Gallilée, 2005.

_____. *Esthétique de la disparition*. Paris : Gallilée, 1989.

_____. *La machine de vision*. Paris : Gallilée, 1988.

_____. *L'espace critique*. Paris : Ed. C. Bourgeois, 1984.

AUTOUR DES SPECTACLES DE NOTRE CORPUS

Spectacles mis en scène par Guy CASSIERS (par ordre chronologique de création)

Rouge décanté (2004)

BROUWERS, Jeroen. *Rouge décanté*. Paris : Gallimard. Coll. Du monde entier. 1995.

Adaptation du roman : tapuscrit, non édité. Archives du Toneelhuis d'Anvers.

Dossier de presse du spectacle.

Captation vidéo du spectacle. Archives du Toneelhuis d'Anvers.

PROJET MUSIL : L'Homme sans qualités, Le Mariage mystique, Le Crime (2010-2012)

MUSIL, Robert. *L'Homme sans qualités*. Tome 1 & 2. Paris : Points. 2011.

Adaptation du roman : tapuscrits, non édités. Archives du Toneelhuis d'Anvers.

Dossier de presse des spectacles.

Captation vidéo des spectacles. Archives du Toneelhuis d'Anvers.

Cœur ténébreux (2011)

CONRAD, Joseph. *Au cœur des ténèbres*. Paris : Gallimard, Coll. Imaginaire, 2009.

Adaptation du roman : tapuscrit, non édité. Archives du Toneelhuis d'Anvers.

Dossier de presse du spectacle.

Captation vidéo du spectacle. Archives du Toneelhuis d'Anvers.

Entrevues personnelles avec les artistes (non publiées) Janvier – Juin 2010 ; Juin 2012 :

Guy CASSIERS (metteur en scène)

Erwin JANS (dramaturge)

Peter MISSOTTEN (artiste vidéo)

Arjen KLERKX (artiste vidéo)

Frederik JASSOGNE (artiste vidéo)

Enrico BAGNOLI (scénographe)

Katelijne DAMEN (actrice)

Dirk ROOFTHOFT (acteur)
Johan BOSSERS (pianiste)

Spectacles mis en scène par Ivo VAN HOVE (par ordre chronologique de création)

Opening Night (2006)

CASSAVETES, John. *Opening Night*. Paris : L'Avant-scène cinéma, 1995. [Scénario]

CASSAVETES, John (réal.). *Opening Night*. [1977]. DVD. Ed. Océan Films, 2011.

Adaptation du scénario (dialogues) : tapuscrit, non édité. Archives du Toneelgroep Amsterdam.

Dossier de presse du spectacle.

Captation vidéo du spectacle. Archives du Toneelgroep Amsterdam.

Les Tragédies romaines (2007)

SHAKESPEARE, William. *Coriolan*. Paris : Garnier-Flammarion, 1965.

SHAKESPEARE, William. *Jules César*. Paris : Garnier-Flammarion, 1965.

SHAKESPEARE, William. *Antoine et Cléopâtre*. Paris : Garnier-Flammarion, 1965.

VAN HOVE, Ivo, conférence de presse. Avignon. Le 11 juillet 2008.

Dossier de presse du spectacle.

Captation vidéo du spectacle. Archives du Toneelgroep Amsterdam.

Cris et chuchotements (2009)

BERGMAN, Ingmar. *Cris et chuchotements*. Paris : Gallimard, 1979. [Scénario]

BERGMAN, Ingmar (réal.). *Cris et chuchotements*. [1972]. DVD. Ed. Opening, 2010.

Adaptation du scénario (dialogues) : tapuscrit, non édité. Archives du Toneelgroep Amsterdam.

Dossier de presse du spectacle.

Captation vidéo du spectacle. Archives du Toneelgroep Amsterdam.

Le Projet Antonioni (2009)

ANTONIONI, Michelangelo et Tommaso CHIARETTI. *L'Avventura*. Paris : Buchet-Chastel, 1961. [Scénario]

ANTONIONI, Michelangelo (réal.). *L'Avventura*. [1960] DVD. Ed. Montparnasse, 2008.

ANTONIONI, Michelangelo. *La Nuit*. Paris : Buchet-Chastel, 1961. [Scénario]

ANTONIONI, Michelangelo (réal.). *La Nuit*. [1961]. DVD. Ed. Films sans frontières, 2011.

ANTONIONI, Michelangelo et Tonino GUERRA. *L'Eclipse*. Paris : L'Avant-scène cinéma, 1993. [Scénario]

ANTONIONI, Michelangelo (réal.). *L'Eclisse*. [1962]. DVD. Ed. Optimum, 2007.

Adaptation des *scénarii* (dialogues) : tapuscrit, non édité. Archives du Toneelgroep Amsterdam.

Dossier de presse du spectacle.

Captation vidéo du spectacle. Archives du Toneelgroep Amsterdam.

Husbands (2012)

CASSAVETES, John (réal.). *Husbands*. [1970]. DVD. Ed. Wild Side Video, 2012.

Adaptation du scénario (dialogues) : tapuscrit, non édité. Archives du Toneelgroep Amsterdam.
Dossier de presse du spectacle.

Captation vidéo du spectacle. Archives du Toneelgroep Amsterdam.

Entrevues personnelles avec les artistes (non publiées) – janvier 2009 ; juin 2012 :

Ivo VAN HOVE (metteur en scène)

Peter VAN KRAJJ (dramaturge)

Hans KESTING (acteur)

FILMS

ANTONIONI, Michelangelo (réal.). *L'Avventura*. [1960] DVD. Ed. Montparnasse, 2008.

ANTONIONI, Michelangelo (réal.). *La Nuit*. [1961]. DVD. Ed. Films sans frontières, 2011.

ANTONIONI, Michelangelo (réal.). *L'Eclisse*. [1962]. DVD. Ed. Optimum, 2007.

BERGMAN, Ingmar (réal.). *Cris et chuchotements*. [1972]. DVD. Ed. Opening, 2010.

BRAULT, Michel et Gilles GROULX (réal.). *Les raquetteurs*. 1958. Consultable en ligne sur le site de l'Office National du Film du Canada : http://www.onf.ca/film/les_raquetteurs

BRAULT, Michel, CARRIÈRE, Marcel, FOURNIER Claude et Claude JUTRA (réal.). *La lutte*. 1961. Consultable en ligne sur le site de l'Office National du Film du Canada : http://www.onf.ca/film/la_lutte

BRAULT, Michel et Pierre PERRAULT (réal.). *Pour la suite du monde*. 1962. Consultable en ligne sur le site de l'Office National du Film du Canada : http://www.onf.ca/film/pour_la_suite_du_monde

CASSAVETES, John (réal.). *Shadows*. [1959]. DVD. Ed. Opening/Gaumont, 2000.

CASSAVETES, John (réal.). *Husbands*. [1970]. DVD. Ed. Wild Side Video, 2012.

CASSAVETES, John (réal.). *Opening Night*. [1977]. DVD. Ed. Océan Films, 2011.

CRICHTON, Michael *et al.* (real.). *ER. Emergency Room*. [1994-2009] Programme diffusé en France sous le titre *Urgences*. DVD. Warner Home Video, 2010 (Coffret réunissant les saisons 1 à 15).

NAUDET Jules, NAUDET Gédéon et James HANLON (réal.). *9/11 – New York : 11 septembre*. DVD. Goldfish pictures, 2002.

PAOLI, Stéphane (réal.). *Penser la vitesse*. DVD. Arte vidéo, 2009.

TAVERNIER, Bertrand (réal.). *La mort en direct*. (1980). DVD Universal, 2003.

EXPOSITIONS

Do/redo/undo - 50 ans d'art vidéo. Exposition organisée du 8 mai au 6 juin 2010. Bruxelles : WIELS, Centre d'art contemporain.

Jonas Mekas/José Luis Guerin. Exposition organisée du 30 novembre 2012 au 7 janvier 2013. Paris : Centre Pompidou.

Gerhard Richter. Panomara. Exposition organisée du 6 juin 2012 au 24 septembre 2012. Paris : Centre Pompidou.

RESSOURCES EN LIGNE

Le Toneelhuis d'Anvers : <http://www.toneelhuis.be/?lang=fr#/nl/readmodus/post/?id=3146>

Le Toneelgroep Amsterdam : <http://www.tga.nl/>

Chapitre 1 : le « direct » :

Sur les attentats du 11 septembre 2001 à New York :
<http://www.youtube.com/watch?v=qU7pbXIAVlw&feature=related>
Page consultée le 10 décembre 2010.

Entrevue de Bertrand Tavernier sur la sortie de son film *La mort en direct* en 1981 :
<http://www.ina.fr/art-et-culture/cinema/video/I05152063/plateau-bertrand-tavernier-la-mort-en-direct.fr.html>
Page consultée le 20 octobre 2010.

Sur la vidéosurveillance :

<http://www.techno-science.net/?onglet=glossaire&definition=11698>

Page consultée le 16 décembre 2010.

Définition officielle du temps réel (Commission générale de terminologie et de néologie – définition parue au journal officiel le 22 septembre 2000) :

<http://www.culture.fr/franceterme/result?francetermeSearchTerme=temps+réel&francetermeSearchDomaine=0&francetermeSearchSubmit=rechercher&action=search>

Page consultée le 2 juillet 2009.

Sur la série *The Avengers* (qui deviendra *Chapeau Melon et bottes de cuir*) dont les premiers épisodes furent tournés « en direct » en 1961 :

http://dvdoutsider.co.uk/dvd/reviews/a/avengers_series_1&2.html

Page consultée le 20 octobre 2010.

Fondation Langlois    Montréal :

<http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=294>

<http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=572>

Pages consultées en novembre 2010.

Sur le spectacle *Gamme de 7* de Jacques Poliéri :

http://www.jacques-polieri.com/fr/_gamme_de_7_1964_1967

<http://maximilien.decroux.free.fr/index.php?rub=12>

Pages consultées le 12 juillet 2011.

Chapitre 2 : les usages du direct au théâtre

Entrevue avec Jacques Chancel, « Jacques Poliéri, scénographe », in *Radioscopie*, le 31 mars 1976, document audio disponible en ligne :

<http://www.ina.fr/media/entretiens/audio/PHD99227921/jacques-polieri-scenographe.fr.html>

Page consultée le 13 juillet 2011

Sur le travail de Frederick Kiesler :

http://www.classic.archined.nl/news/9611/kiesler_eng.html

Page consultée le 12 mai 2011.

Sur le projet intermédia « The Kitchen » du couple Vasulka :

<http://www.vasulka.org/Kitchen/index.html>

<http://www.vasulka.org/archive/Kitchen/KBI/KBI.pdf>

Page consultée le 27 mai 2011.

Sur les « *100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore* », par Michel Chion, 2012 :

<http://www.michelchion.com/glossaire/michel-chion-glossaire.pdf>

Page consultée le 1   avril 2013.

ANNEXES

Annexe 1 : Présentation des spectacles de notre corpus mis en scène par Ivo van Hove

Annexe 2 : Présentation des spectacles de notre corpus mis en scène par Guy Cassiers

Annexe 3 : Éidophore

Annexe 4 : Dispositif vidéo conçu par Jacques Polieri pour *Gamme de 7* (1964)

Annexe 5: Photo du dispositif de *Gamme de 7* par Jacques Poliéri (1964)

Annexe 6 : Illusion de Henry Dircks

Annexe 7 : Dispositif vidéo conçu par J. Svoboda pour *Intollerranza* (Boston, 1965)

Annexe 8 : Mandat de *The Kitchen* fondé par W. et S. Vasulka à New York en 1971

Annexe 1 : Présentation des spectacles de notre corpus mis en scène par Ivo van Hove

1. Opening Night (2006)

Extrait du dossier de presse

Source : Archives du Toneelgroep Amsterdam

Opening Night tells the story of a famous actress, Myrtle, starring in a play in which her character must come to terms with aging. After an avid fan/autograph-seeker is killed, the actress begins a downward personal spiral, confronting her own issues of mortality. Despite insincere support from her colleagues in the production, the actress works her way back from her crisis of the soul. As in other Cassavetes screenplays, *Opening Night* is filled with the awkwardness, pain, and joy of raw human interaction.

Cassavetes realized *Opening Night* in 1977, but his idea for a “backstage” film about an aging stage actress actually dated to the 1960s. The subject of aging was important to the writer/director and many of his films’ female characters struggle with the loss of youthful energy and physical beauty. *Opening Night*, starring his wife, actress Gena Rowlands, was the first film in which Cassavetes made a connection between this issue and his own reality—the world of film and theater, actors and actresses. The screenplay also examines the tension between society and the individual, with the protagonist’s theater-family serving as the society she rejects in despair—and ultimately returns to for survival.

Ivo van Hove has long admired the work of John Cassavetes. “When I grew older,” says the director, “I connected with the merciless but tender [regard for] his characters and the way he treated the relationships between them. His films are very adult analyses of human beings and as a logical consequence they are still explosive and very meaningful for people today.”

Crédits

director | Ivo van Hove

actor (ensemble) | Chris Nietvelt | Fedja van Huêt | Hadewych Minis | Jacob Derwig

actor (guest) | Elsie de Brauw | Han Kerckhoffs | Joost de Haas | Katja Herbers | Lien de Graeve | Oscar van Rompay | Sanne den Hartogh | Thomas Ryckewaert

author | John Cassavetes

dramaturge | Koen Tachelet

translation | Gerardjan Rijnders | Sam Bogaerts

sound design | Marc Meulemans

scenographer | Jan Versweyveld

video | Erik Lint

costumes | An d' Huys

assistant director | Ietje Visser

assistant scenographer | Ramón Huijbrechts

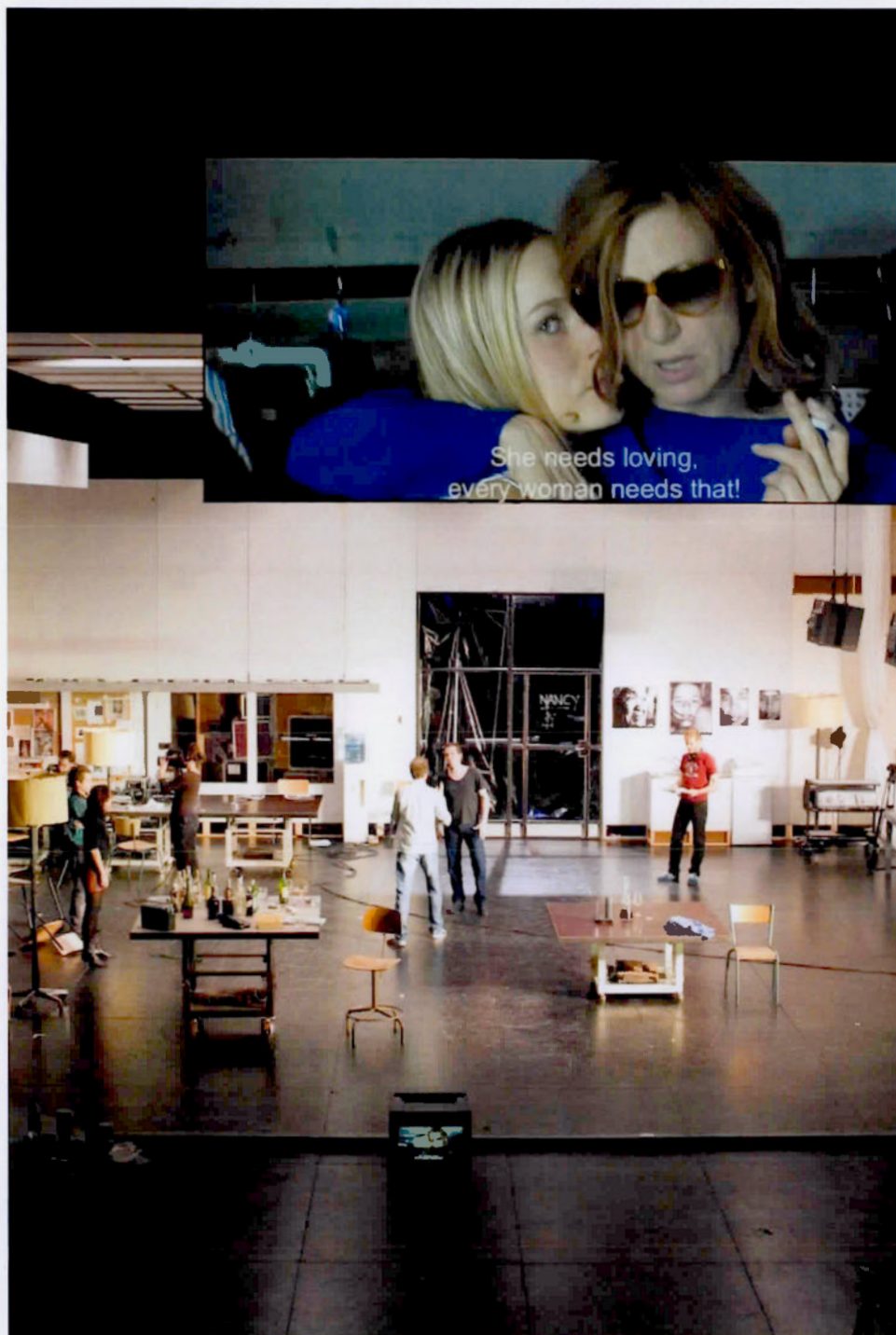
producer | NTGent | Toneelgroep Amsterdam

Données techniques relatives au dispositif vidéo : non accessibles

Photographies du plateau

Source : Site Internet du Toneelgroep Amsterdam : <http://www.tga.nl/>

Crédits des photos : Jan Versweyveld



2. Les Tragédies romaines (2007)

Extrait du dossier de presse

Source : Archives du Toneelgroep Amsterdam.

en bref

Les trois tragédies romaines mettent en scène le fait politique dans toutes ses facettes. L'action de « **Coriolan** » se passe au moment de l'avènement de la République romaine. Le héros du titre (Fedja van Huêt) refuse de s'incliner devant une constellation politique en pleine évolution. Il brave le peuple et ses nouveaux représentants, ce qui provoque son bannissement. Outré, il part en guerre contre Rome, sa ville natale. Le héros **Jules César** (Hugo Koolschijn) doit au contraire son pouvoir à la virtuosité dont il fait preuve dans sa façon de mener les foules. Certains hommes politiques craignant qu'une dictature ne s'installe décident de l'éliminer pour sauver la démocratie, mais le climat politique a déjà évolué et il est déjà trop tard pour renverser les choses. Dans « **Antoine & Cléopâtre** », on voit les intérêts de la politique mondiale influencés par l'amour passionnel qui unit le Romain Marc Antoine (Hans Kesting) et la reine d'Égypte Cléopâtre (Chris Nietvelt). Le tiraillement d'Antoine entre ses responsabilités publiques et ses sentiments amoureux conduit à un bain de sang.

plus en détail

coriolan

Issu d'une vieille famille patricienne, Coriolan a démontré plusieurs fois ses mérites en tant que général d'armée dans les guerres d'expansion de la République romaine. Lorsqu'il est nommé consul, il semble que rien ne peut faire obstacle à la brillante carrière politique qui s'ouvre devant lui. Mais Coriolan n'est pas doué pour le jeu politique : il ne cache pas son mépris pour les gens du peuple et refuse de reconnaître les tribuns qui viennent tout juste d'être engagés pour les représenter. Le conflit dégénère et Coriolan est banni. Furieux, il se lie avec l'ennemi mortel de Rome et se retourne contre sa patrie.

jules César

L'énorme popularité de Jules César et l'extension de son pouvoir politique inquiètent ses alliés politiques. Ils craignent que César ne transforme la république en dictature. Il pourrait le faire sans problème. Cassius entretient cette peur chez son ami Brutus et ils en arrivent à une décision radicale : pour sauver la République romaine, il faut tuer César. Après la mort de celui-ci, Brutus réussit à calmer le peuple fortement choqué et à le convaincre de la nécessité de cet assassinat. Mais il a aussi donné droit de parole à l'ami de César, Marc Antoine qui renverse les données. Les conspirateurs du meurtre doivent fuir la ville. Une guerre civile se déclenche.

antoine & cléopâtre

Dans les bras de la reine d'Égypte Cléopâtre, Antoine a oublié Rome et ses propres ambitions politiques. La mort de son épouse à Rome l'oblige à rentrer dans son pays et à reprendre ses fonctions publiques. Afin de resserrer les liens avec Octave César, l'autre détenteur des pouvoirs à Rome, il épouse la sœur de celui-ci. Mais le mariage à peine conclu, Antoine part retrouver sa maîtresse en Égypte. Octave César profite de l'absence d'Antoine pour rassembler autant de pouvoir possible entre ses mains. Finalement, il se rend en Égypte à la tête d'une armée pour en finir avec son adversaire.

crédits

texte william shakespeare

mise en scène ivo van hove

dramaturgie bart van den eynde, jan peter gerrits, alexander schreuder

scénographie / lumière jan versweyveld

traduction néerlandaise tom kleijn

costumes lies van assche

vidéos tal yarden

musique eric sleichim

musiciens b!ndman ward deketelaere, yves goemaere, hannes nieuwlaet, eric sleichim, christiaan saris

coproduction holland festival, de munt brussel, kaaithheater brussel, muziektheater transparant, b!ndman

avec barry atsmas, jacob derwig, renée fokker, fred goessens, janni goslinga, marieke heebink, fedja van huêt, hans keating, hugo koolschijn, hadewych minis, chris nietvelt, frieda pittoors, alwin pulinckx, eelco smits, karina smulders

assistant metteur en scène matthias mooij

assistant scénographie ramón huijbrechts

assistant composition ief spincemaille

chef technique & production götz schwörer

chef de production annetje van dijk, edith den hamer

technique tim maks van den broek, sander van elteren, reyer meeter (1^e régisseurs), marc bender, valentijn berkhout, emile bleeker, ray elderman, karl klomp, david logger, daan van oene, pieter roodbeen, dennis van scheppingen, nicky stolker, hugo stolwijk, bernie van velzen, peter zwart

logiciels vidéos ryan parteka

surtitrage jo heyvaert

casting hans kemna

coiffure et maquillage roswitha evenwel, david verswijveren

atelier costumes inge van den ende, petra kamphuis (costumières), farida bouhbouh, wim van vliet (coordination)

décor vorm & decor

photographie jan versweyveld

merci à beam systems (bastiaan bus), villa ruimzicht brillen en contactlenzen

Données techniques relatives au dispositif vidéo : non accessibles

Photographies du plateau

Source : Site Internet du Toneelgroep Amsterdam : <http://www.tga.nl/>

Crédits photo : Jan Versweyveld

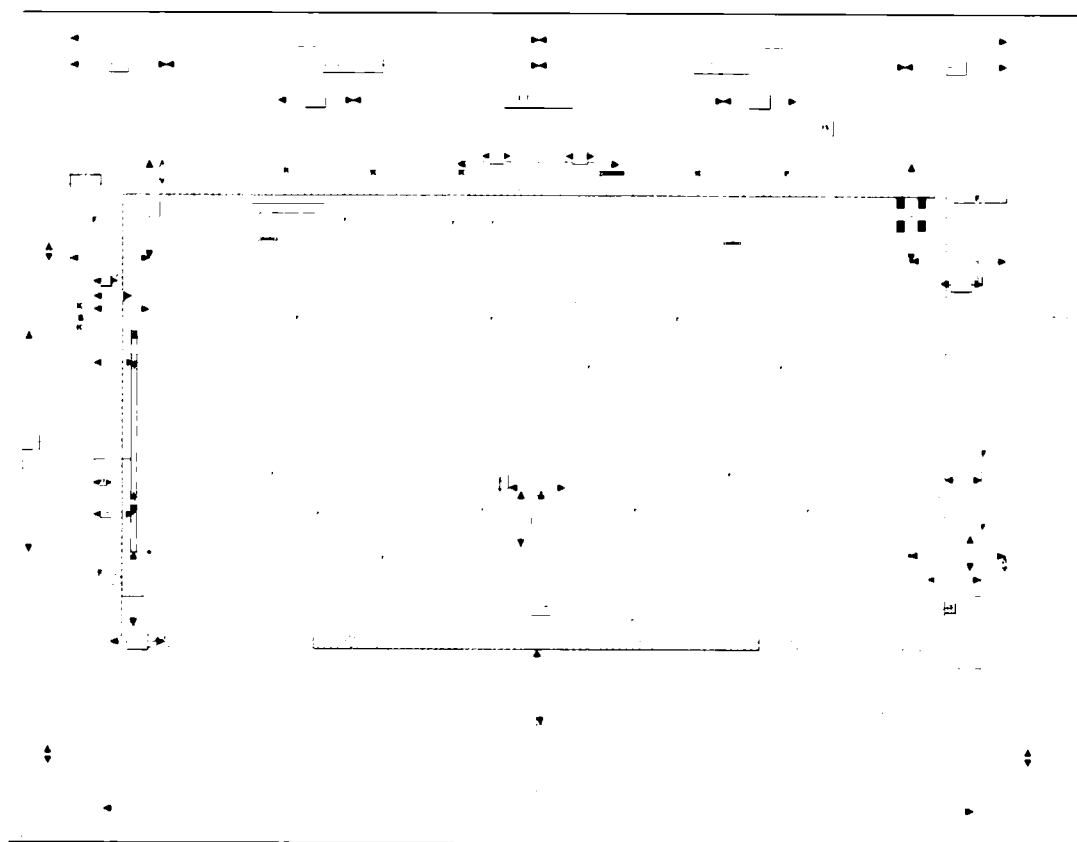


Source : capture d'écran (captation vidéo des *Tragédies romaines* en 2007)



Schéma du dispositif scénique

Source : Archives du Toneelgroep Amsterdam.



3. Cris et chuchotements (2009)

Extrait du dossier de presse

Source : Site Internet du Toneelgroep Amsterdam :

<http://www.tga.nl/en/productions/antonioni-project/synopsis>

In an out of the way mansion fatally ill Agnes feverishly lives out her final hours. In video fragments she registers not only her pain but also her irrepressible urge to grant herself a voice. Her powerful vitality is outlined sharply against the attitude of the three women who watch over her. Death does not bring them closer to each other, but is like a looking glass from which the women see themselves reflected. All-revealing flashbacks show the lies, the cold-heartedness and the sexual frustrations that made them into what they are: scared and disillusioned women, caught in silence and in the servility of their bourgeois world.

Crédits

director | **Ivo van Hove**

actor (ensemble) | **Chris Nietvelt** | **Halina Reijn** | **Hugo Koolschijn** | **Karina Smulders**
| **Renée Fokker**

actor (ensemble), music | **Roeland Fernhout**

author | **Ingmar Bergman**

dramaturge | **Peter van Kraaij**

scenographer | **Jan Versweyveld**

video | **Tal Yarden**

costume design | **Wojciech Dziedzic**

assistant director | **Remi Beelprez**

assistant scenographer | **Ramón Huijbrechts**

costume design assistant | **Rebekka Wörmann**

coproducer | **deSingel Antwerpen**

head of technique & production department | **Wolf-Götz Schwörer**

first stage manager | **Arist Richartz** | **Reyer Meeter**

stage manager | **Bernie van Velzen** | **Daan van Oene** | **David Logger** | **Hans Pieksma** | **Hugo**

Stolwijk | **Joris Mittelmeijer** | **Karl Klomp** | **Marc Bender** | **Valentijn Berkhout**

production leader | **Martin Taminiau**

Données techniques relatives au dispositif vidéo : non accessibles

Photographies du plateau

Source : capture d'écran (captation vidéo de *Cris et chuchotements* en 2009)



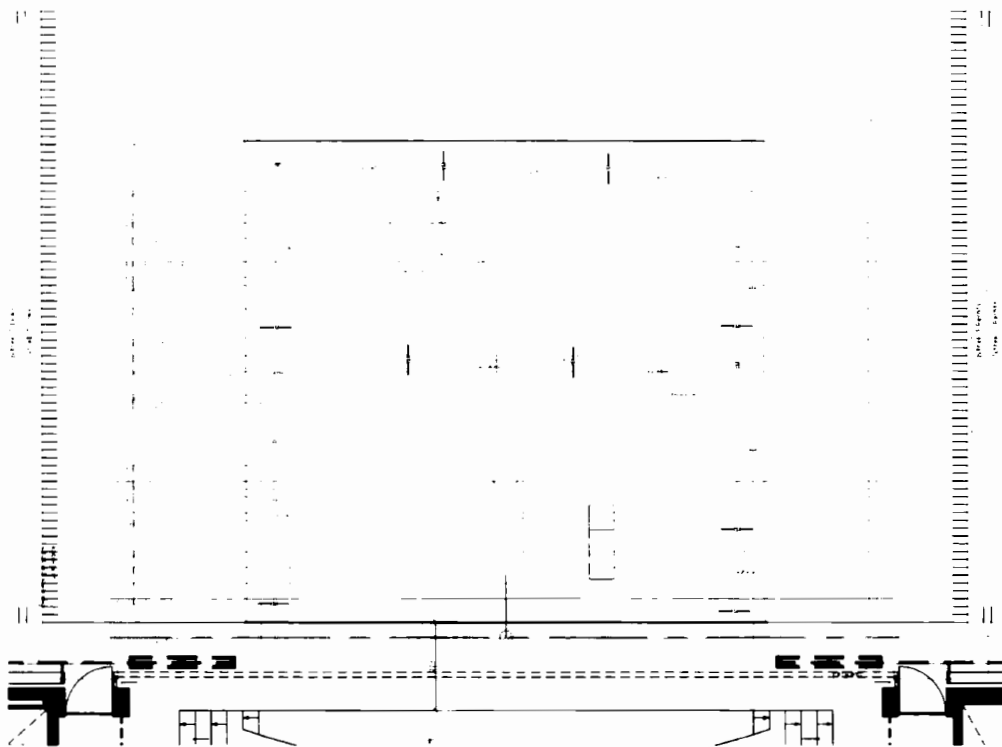
Source : Site Internet du Toneelgroep Amsterdam : <http://www.tga.nl/>
Crédits des photos : Jan Versweyveld





Schéma du dispositif scénique

Source : Archives du Toneelgroep Amsterdam.



4. Le Projet Antonioni (2009)

Extrait du dossier de presse

Source : Site Internet du Toneelgroep Amsterdam :

<http://www.tga.nl/en/productions/antonioni-project/synopsis>

Résumé

« Love affairs, isolation, heartache. Internationally renowned theatre director Ivo van Hove leads his powerful ensemble in an exploration of award-winning, Italian film director Michelangelo Antonioni's groundbreaking 1960s film trilogy (L'Avventura, La Notte, L'Eclisse), in this epic adaptation for the stage.

Simultaneously performed, filmed and projected onto a giant screen, the show reinvents Antonioni's portraits of bourgeois relationships in public and private settings. Multiple perspectives provide an intimate and visceral insight into the lives of the key characters depicted in the films as they wrestle with their emotions, indulge their passions and search for the truth. »

Crédits

director | Ivo van Hove

actor (ensemble) | Alwin Pulinckx | Celia Nufaar | Eelco Smits | Fred Goessens | Frieda Pittoors | Hadewych Minis | Halina Reijn | Hans Kesting | Hugo Koolschijn | Jacob Derwig
actor (ensemble), actor (ensemble) | Janni Goslinga

actor (ensemble) | Leon Voorberg | Marieke Heebink | Marwan Kenzari

actor (ensemble), sound design | Roeland Fernhout

actor (guest) | Charlie-Chan Dagelet

author | Michelangelo Antonioni

dramaturge | Bart van den Eynde

composer, musician | Eef van Breen

musician | Ben Schröder | Carl Wolff | Frans van Geest | Michael Varekamp

scenographer | Jan Versweyveld

video design | Tal Yarden

costume design | An d' Huys

assistant director | Matthias Mooij

producer | Holland Festival | Toneelgroep Amsterdam

Données techniques relatives au dispositif vidéo : non accessibles

Photographies du plateau

Source : Site Internet du Toneelgroep Amsterdam : <http://www.tga.nl/>

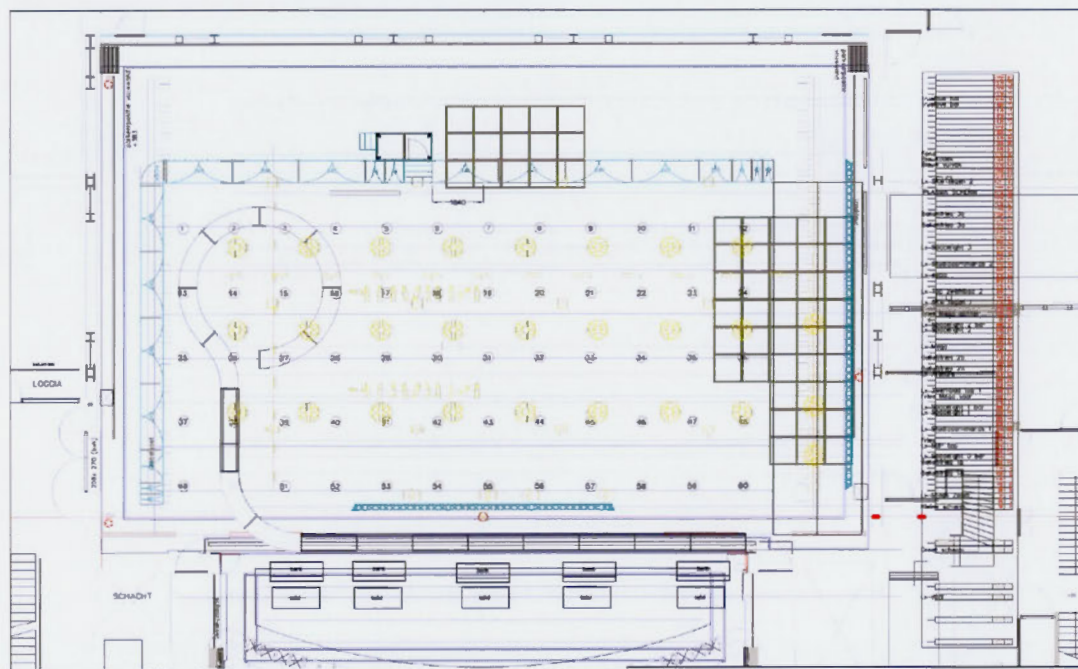
Crédits des photos : Jan Versweyveld





Schéma du dispositif scénique

Source : Archives du Toneelgroep Amsterdam.



5. Husbands (2012)

Extrait du dossier de presse

Source : Site Internet du Toneelgroep Amsterdam :

<http://www.tga.nl/en/productions/antonioni-project/synopsis>

Résumé

« Husbands is based on John Cassavetes' film and tells the story of 'men in menopause'. In a desperate attempt to rekindle their youth, three friends immerse themselves in a weekend of drinking, gambling and women. Van Hove's earlier journeys into the world of Cassavetes proved his great affinity with this filmmaker and he previously directed the internationally acclaimed Opening Night and Faces. However, Husbands is his 'first true love'.

"I see Husbands as a play that is all about performance. Three men having a crisis who indulge in drinking, singing, gambling, sex and women. I hear Born to Run as a theme like a daze in the play, like a hangover that you as the audience see getting worse and worse. Run for your life! Live to survive! The men cross all the boundaries of their daily existence, and then comes disillusionment. Or the way out?" Ivo van Hove »

Crédits

director | Ivo van Hove

actor (ensemble) | Alwin Pulinckx | Barry Atsma | Halina Reijn | Hans Kesting | Roeland Fernhout

author | John Cassavetes

dramaturge, sound design | Thibaud Delpout

translation | Gerardjan Rijnders

scenographer | Jan Versweyveld

video | Tal Yarden

costumes | An d' Huys

head of costume department | Wim van Vliet

costumes department | Farida Bouhbouh

assistant director | Lucas de Man

assistant scenographer | Roel van Berckelaer

video assistant | Rodrik Biersteker

casting | Hans Kemna

coproducer | Prospero | Théâtre national de Bretagne Rennes

head of technique & production department | Wolf-Götz Schwörer

first stage manager | Reyer Meeter

stage manager | Emile Bleeker | Karl Klomp | Lars Elstrodt | Martijn Hoogland | Pieter

Roodbeen | Ruud de Vos | Sanne de Boer

production leader | Gemma van Kruisbergen

publicity | Marleen Koens

Données techniques relatives au dispositif vidéo : non accessibles

Photographies du plateau

Source : Site Internet du Toneelgroep Amsterdam : <http://www.tga.nl/>

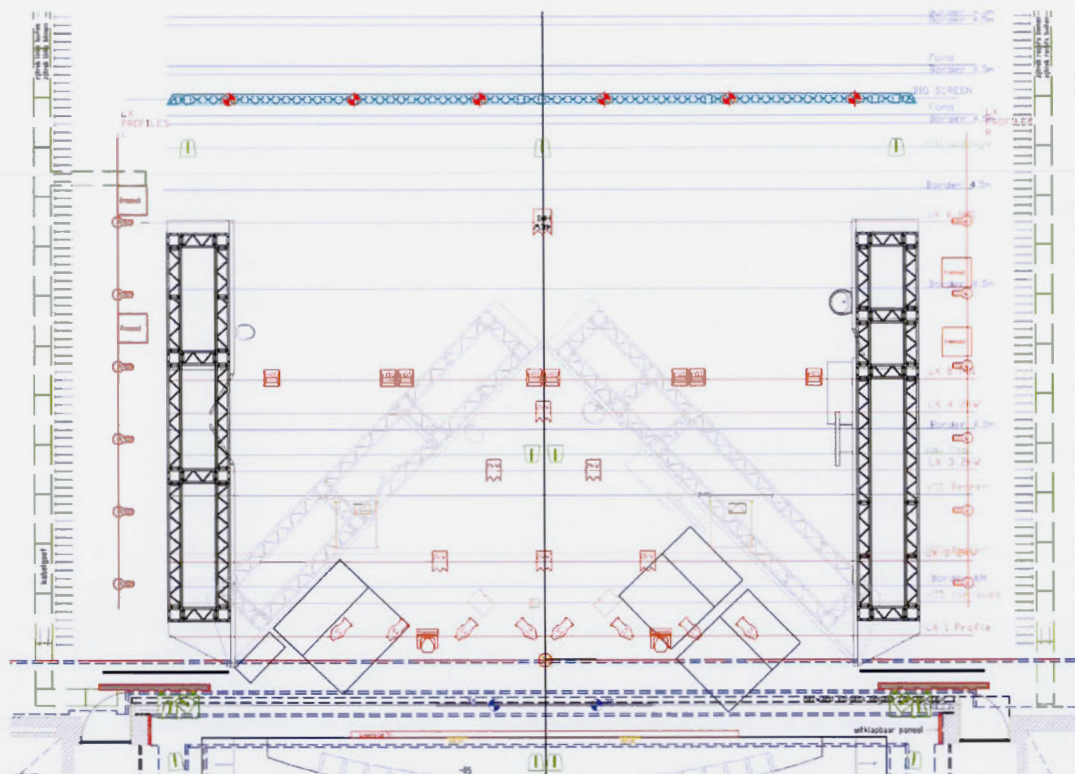
Crédits des photos : Jan Versweyveld





Schéma du dispositif scénique

Source : Archives du Toneelgroep Amsterdam.

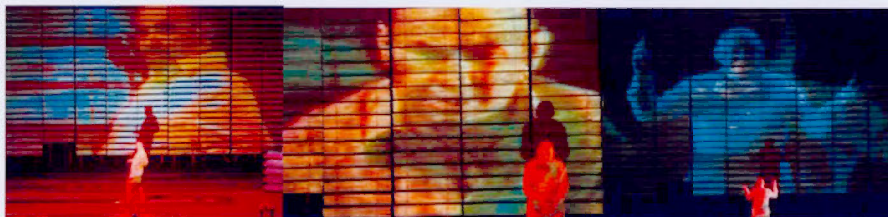


Annexe 2 : Présentation des spectacles de notre corpus mis en scène par Guy Cassiers

1. Rouge décanté (2004)

Extrait du dossier de presse

Source : Archives du Toneelhuis d'Anvers.



Les camps japonais.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, en 1942, les autorités japonaises des Indes néerlandaises décidèrent d'interner les citoyens des pays d'Europe. Des camps séparés furent aménagés pour, d'une part, les femmes et les jeunes enfants et, d'autre part, les hommes et les adolescents. La vie dans ces camps était rude. Les gardes japonais brutalisaient les détenus, la nourriture manquait souvent cruellement et l'incertitude quant à l'issue de la situation était grande.

Rouge décanté est une élégie pour la mère morte et une évocation des camps de concentration japonais de la Seconde Guerre mondiale. En effet, en 1943, **Jeroen Brouwers**, qui avait trois ans à l'époque, fut interné avec sa sœur, sa mère et sa grand-mère au camp pour femmes Tjideng, dans l'actuelle Jakarta. L'auteur relate comment, lors du séjour dans le camp, ses rapports avec sa mère furent irrémédiablement brisés pour le reste de sa vie, et comment chacune de ses relations amoureuses succomba sous ce fardeau.

L'œuvre de Jeroen Brouwers occupe une position à part, à plusieurs égards, dans le monde des lettres néerlandaises.

Ses œuvres s'articulent autour de trois thèmes : l'amour, la littérature et la mort. Les rapports difficiles entre les sexes, l'angoisse qu'inspirent tant la vie que la mort, l'obsession de la corporéité et du côté éphémère de la vie, du souvenir et de l'oubli, la lutte qu'il faut engager avec la littérature et la nécessité d'écrire – ils reviennent tous, tels des motifs musicaux, dans des variations changeant à l'infini.

« Je veux que mon œuvre forme un seul grand ensemble ». Cette œuvre n'est jamais distincte de la vie de l'auteur, affirme Brouwers. Pourtant, ses écrits vont au-delà de l'anecdote autobiographique.

En 1995, Jeroen Brouwers a reçu le Prix Fémina étranger pour *Rouge décanté* (Éditions Gallimard 1995, réédité en « Folio » par Gallimard 1997)

Guy Cassiers met en scène ce récit dur et émouvant à la fois sur « le souvenir impossible et l'impossibilité de ne pas se souvenir », avec Dirk Roefthoof dans son rôle brillant.

Il manie un langage théâtral sans pareil, suscitant de nombreuses louanges, mêlant les textes littéraires et une scénographie multimédia. Ses spectacles frappent l'imagination active du spectateur par la dissociation de la parole, de l'image, des corps et des voix. Il veut ainsi troubler et stimuler la perception du spectateur et le mettre au défi d'attribuer un nouveau sens aux choses.

Pour *Rouge décanté*, Guy Cassiers a collaboré avec un des plus grands acteurs européens **Dirk Roefthoof** et avec Peter Missotten. Avec Dirk Roefthoof, il a monté des spectacles dès le début des années 1980 : *Kaspar*, *Tristan* et *Het Liegen in Ontbinding*. Roefthoof joue le rôle principal dans *Mefisto for ever* pour lequel il a reçu le Louis d'Or – un prix annuel décerné par les théâtres des Pays-Bas pour le meilleur rôle de premier plan.



Distribution

D'après le roman de **Jeroen Brouwers** traduit du néerlandais par **Patrick Grilli**

Adaptation **Guy Cassiers, Dirk Roofthoof** et **Corien Baart**

Mise en scène **Guy Cassiers**

Avec **Dirk Roofthoof**

Dramaturgie **Corien Baart, Erwin Jans**

Décor, vidéo & lumière **Peter Missotten (De Filmfabriek)**

Décor sonore **Diederik De Cock**

Réalisation vidéo **Arjen Klerkx**

Costumes **Katelijne Damen**

Musique **Le Pie Jesu** du requiem de M. Duruflé par Frank Spruijt du « Rottermdams Jongenskoor » sous la direction de Geert Van Den Dungen,
Sonatas and Interludes for prepared piano de John Cage **Blues for Mama** de J.J. Cale

Production **Toneelhuis / ro theater**

Spectacle créé à Rotterdam au Rotterdamse Schouwburg le 16 octobre 2004

Données techniques relatives au dispositif vidéo :

Source : « *Sunken Red*. Technical rider ». Archives du Toneelhuis d'Anvers.

VIDEO

The videomixing area width will be between 1,5 and 2m. a table will be provided for the mixing console and the peripherals. The videopit must have a perfect frontal outlook on the stage. It can be situated in a technical cabin since some fans of the equipment produce a little noise. In case of a closed cabin there has to be a decent audio-monitoring from stage

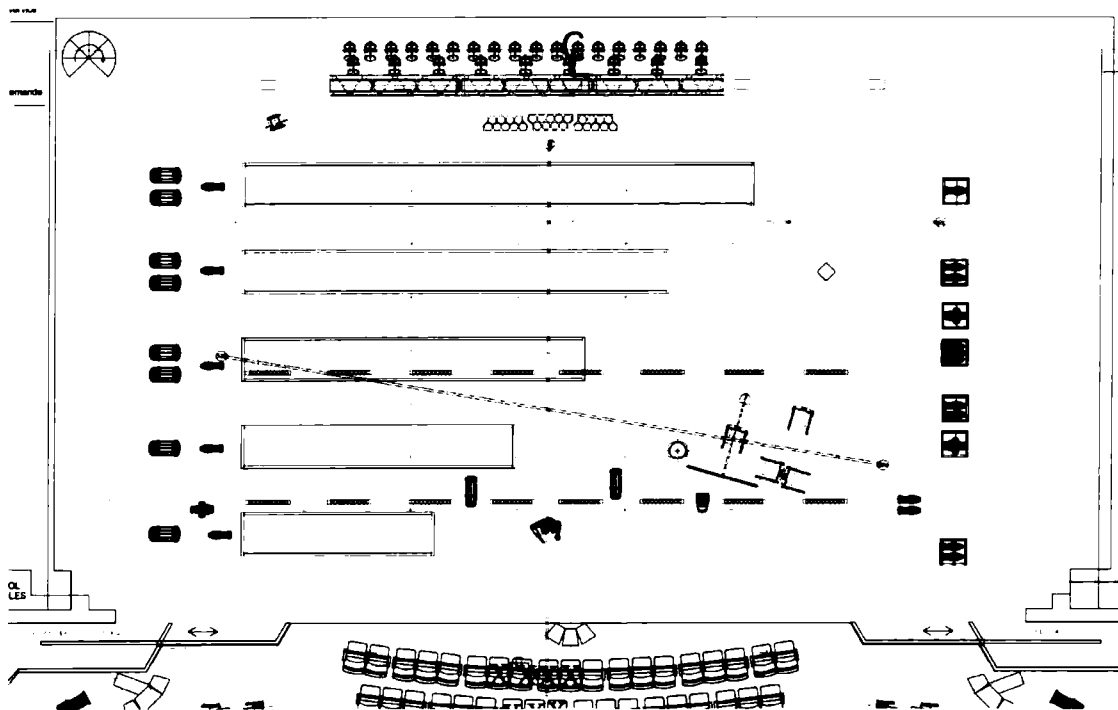
Toneelhuis provides:

- 5 x cctv camera on stand
- 1 x LCD BEAMER HITACHI CPX 1250 with short throw zoomlens
- 1 x LCD BEAMER SONY 16/9 1200 ansi lumen
- 1x KRAMER 16x16 matrix switcher
- 1x SAMSUNG HD-recorder
- 1x EDIROL V4 video mixer
- 1x SONY video mixer
- cables and connectors
- 1x video monitor
- 1x dvd player

Schéma du dispositif scénique

Source : Archives du Toneelhuis d'Anvers.

Les ronds bleus correspondent à l'emplacement des 4 caméras sur le plateau. Le cinquième marqueur se situe sous les croix en rouge au premier rang de la salle.



Extrait du dossier de présentation

Source : Archives du Toneelhuis d'Anvers.

Robert Musil (1880-1942) a œuvré sa vie durant à *L'Homme sans qualités*, sans pourtant réussir à l'achever. *L'Homme sans qualités* est comme la dixième symphonie inachevée de Gustav Mahler. L'histoire se déroule en 1913 en Cacanien, le nom fictif dont Musil qualifie la double monarchie, impériale et royale, de l'Autriche-Hongrie. La catastrophe imminente de la Première Guerre mondiale plane à l'horizon, mais personne ne semble en être conscient. Cette impression de vivre une période de transition dans laquelle toutes les normes sont remises en question n'est pas étrangère à notre époque.

Avec *L'Homme sans qualités*, Musil se focalise sur le monde et la société, continuant l'analyse des relations entre l'individu, la politique et le pouvoir qu'il avait amorcée dans son *Triptyque du pouvoir* (*Mefisto for ever*, *Wolfsskinner*, *Atropa*). Le roman de Musil est un échantillonnage de la sensibilité humaine et le foyer dramatique de tout ce qui se prépare à la veille de la Première Guerre mondiale et intronise le déclin d'une époque grandiose. Musil est un ingénieur de l'âme humaine et en même temps un artisan subtil, qui met à nu les rouages de la vie sociale et politique.

2. L'Homme sans qualités (2010)

Extrait du dossier de presse



© Koen Broos

TONEELHUIS - PREMIÈRE

L'HOMME SANS QUALITÉS I

Première 10 juin 2010, Toneelhuis (théâtre Bourla)

Mise en scène Guy Cassiers
Adaptation Filip Vanluchene, Guy Cassiers, Erwin Jans,
d'après le roman de Robert Musil
Avec Dirk Buyse, Katelijne Damen, Gilda De Bal, Vic De Wachter,
Tom Dewispelaere, Johan Van Assche, Liesa Van der Aa, Wim Van
der Grijn, Marc Van Eeghem, Dries Vanhegen

Le premier volet d'une trilogie basée sur le roman *L'Homme sans qualités* de l'écrivain autrichien Musil, en collaboration avec De Tijd.

L'Homme sans qualités de Robert Musil est une fresque critique, haute en couleur, ironique et grotesque d'une société qui danse au bord du volcan, sans se douter de l'imminence de son explosion. Cette explosion sera la Première Guerre mondiale, la société en question est l'immense Empire multiculturel austro-hongrois, à la fois *Kaiserlich und Königlich*, soit *K & K*, impérial et royal, d'où le nom de Cacanité que Musil lui donnait en raillant. L'histoire se situe en 1913, un an avant que n'éclate la Grande Guerre, qui sonnera le glas de la Vieille Europe et signifiera la fin de l'Empire. Mais la Cacanité est une métaphore toujours actuelle : le sentiment de vivre dans une période de transition où toutes les valeurs vacillent, n'est pas étranger à notre époque.

Le roman est un échantillonnage de la sensibilité humaine et le foyer dramatique de tout ce qui mènera au déclin d'une époque grandiose. Musil est un ingénieur de l'âme humaine et un artisan subtil qui met à nu les rouages de la vie sociale et politique.

Musil mourut avant d'avoir pu achever son roman, qui compte près de dix-huit cents pages dans sa forme actuelle. Cela confère à *L'Homme sans qualités* le statut d'une symphonie inachevée.

Première : le 10 juin, suivie de la première série de représentations du 11 au 19 juin 2010 à la Toneelhuis (Théâtre Bourla).

Ensuite, la production part au Festival d'Avignon, où elle sera à l'affiche du 8 au 12 juillet avec des surtitres français, et au Theater der Welt à Essen, du 15 au 17 juillet.

Du 10 au 19 septembre, la pièce se joue à nouveau à la Toneelhuis, puis elle part en tournée en Flandre, aux Pays-Bas, en France et en Espagne. Vous pouvez consulter ci-dessous la liste complète des représentations.

L'homme sans qualités I

Le premier volet du triptyque est une sorte de « dernière cène » d'une civilisation qui n'a pas encore, ou refuse d'avoir, conscience de son déclin.

Cette première partie raconte les préparatifs de la célébration des 70 ans de règne de l'empereur François-Joseph en 1918. Un certain nombre de représentants des classes supérieures de la société austro-hongroise se sont réunis dans ce qu'ils ont appelé « l'Action parallèle » : un comité d'action qui rassemble les idées et les projets pour cette célébration. À l'insistance de son père, Ulrich est nommé secrétaire du comité. Ainsi, il rencontre les représentants d'une société en déliquescence.

Musil se profile ici sous son aspect le plus acerbe, satirique. La Cacanerie est un monde en déclin, où le passé n'offre plus de repères, l'avenir n'indique pas de nouvelle direction. Dans cette adaptation théâtrale, Vienne est frappée par une épidémie : les chevaux sont atteints de diarrhée violente. Alors que l'Action parallèle souhaite montrer l'essence de la culture autrichienne, les chevaux inondent les rues de crotin.

Le spectacle montre un éventail de personnages surprenants et hauts en couleur : le sceptique moral Ulrich ; l'égérie de salon Diotime, le naïf général Stumm von Bordwehr ; l'industriel et écrivain prussien Arnhelm, un personnage au double agenda ; le très conservateur comte Leinsdorf ; l'amateur de femmes et d'opéra, le comte Tuzzi ; Bonadea, l'amoureuse ambitieuse ; l'hystérique Clarisse, qui ne jure que par Nietzsche, et Walter, son mari, l'artiste raté. L'adaptation théâtrale introduit deux nouveaux personnages : le cocher Palmer, qui commente les événements à partir d'une perspective populaire et le comte Von Schattenwall, un confident du comte Leinsdorf qui, à mesure que le récit évolue, se révèle un personnage dangereux aux idées d'extrême droite.

La technologie visuelle joue une fois de plus un rôle majeur. Guy Cassiers transforme avec ingéniosité deux chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art : *La Cène* de Léonard de Vinci et *L'Entrée du Christ à Bruxelles* de James Ensor. Dans le premier tableau tout n'est qu'harmonie, ordre et hiérarchie, tandis que le second dépeint un monde moderne grotesque, en déclin moral. La symétrie et l'équilibre de *La Cène* se transforment en un cortège confus et ubuesque dans *L'Entrée*. Derrière les masques caricaturaux d'Ensor se cachent l'angoisse, l'insécurité, l'hypocrisie et le désespoir. Si le Sauveur occupe une place centrale dans la fresque de Vinci, il se perd quasiment dans la masse chez Ensor. *L'Homme sans qualités* brosse un portrait sarcastique d'une société qui se survit. Le concept de la cène et de l'entrée d'un Sauveur, maintenant dérisoire, correspond au tableau que brosse Musil de la dégénérescence carnavalesque d'une culture.

La musique occupe, elle aussi, une place privilégiée : pendant le spectacle, le pianiste Johan Bossers interprète des motifs de l'œuvre de Wagner. Ce dernier est au cœur du spectacle pour deux raisons : d'une part, parce que sa musique joue un rôle important dans le roman, et d'autre part, parce que Guy Cassiers travaille actuellement à la mise en scène des quatre volets du *Ring* de Wagner et considère *L'Homme sans qualités* comme un autre Crépuscule des Dieux.

Les créatrices de costumes Valentine Kempynck et Johanna Trudzinski se sont inspirées de la culture équestre si présente à Vienne, à l'époque comme à ce jour. Le lipizzan est la fierté de Vienne, et son École espagnole d'équitation est l'une des plus anciennes au monde. Les costumes présentent bon nombre de références ludiques à l'univers des chevaux : rosettes, bandages, brides, selles, perruques en crin de cheval...

Distribution

MISE EN SCÈNE GUY CASSIERS

TEXTE ROBERT MUSIL

ADAPTATION FILIP VANLUCHENE, GUY CASSIERS, ERWIN JANS

DRAMATURGIE ERWIN JANS

ACTEURS DIRK BUYSE, KATELIJNE DAMEN, GILDA DE BAL, VIC DE WACHTER, TOM DEWISPELAERE, JOHAN VAN

ASSCHE, LIESA VAN DER AA, WIM VAN DER GRIJN, MARC VAN EEGHEM, DRIES VANHEGEN

ADAPTATION MUSICALE ET INTERPRÉTATION AU PIANO EN DIRECT JOHAN BOSSERS

SCÉNOGRAPHIE GUY CASSIERS, ENRICO BAGNOLI

CONCEPT LUMIÈRE ENRICO BAGNOLI

CONCEPT SON DIEDERIK DE COCK

COSTUMES BELGAT (VALENTINE KEMPYNCK AVEC JOHANNA TRUDZINSKI)

MONTAGE IMAGES FREDERIK JASSOGNE

TRADUCTION DES SURTITRES MONIQUE NAGIELKOPF

SURTITRAGES ERIK BORGMAN, DIRK DE HOOGE

ASSISTANCE À LA MISE EN SCÈNE-LUTJE LIEVENS

DIRECTION DE LA PRODUCTION MICHAEL GREWELDINGER

DIRECTION PRODUCTION TECHNIQUE FRANK HARDY

TECHNIQUE DIEDERIK HOPPENBROUWERS, JEROEN KENENS, IVAN RENETTE, JOOST MAN

EQUIPE TECHNIQUE BOURLA BRAM DELAFONTNEYNE, ILSE VAN DEN DORPEL, PAUL VAN CAUDENBERG, KOEN

DEVEUX, SYLVIA CUYCKEN

STAGE TECHNIQUE THOMAS TEMMERMAN

HABILLEUSES KATHLEEN VAN MECHELEN, MONIQUE VAN HASSEL

EXÉCUTION DÉCORS ATELIER DE DÉCORS TONEELHUIS: KARL SCHNEIDER, PATRICK JACOBS, BRUNO BRESSANUTI,

PHILIPPE HOMBLÉ

EXÉCUTION COSTUMES ATELIER DE COSTUMES TONEELHUIS: CHRISTIANE DE FEYTER, ERNA VAN GOETHEM

STAGES DRAMATURGIE EVA VAN BASTELAERE, EDWIGE PERROT, THOMAS PONDEVIE

STAGE COMMUNICATION INA OENEMA

BLOG VIDEO LISE VAN DEN BRIEL

PRODUCTION TONEELHUIS

COPRODUCTION DE TIJD, CDN ORLÉANS (FR), MAISON DE LA CULTURE AMIENS (FR), CENTRO DRAMÁTICO

NACIONAL (GOBIERNO DE ESPAÑA) (ES), HOLLAND FESTIVAL

En remerciant L'ABBAYE NORBERTINE DE TONGERLO, KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN

SOURCES DES IMAGES JAMES ENSOR, L'ENTRÉE DU CHRIST À BRUXELLES, © SABAM BELGIUM 2010, LEONARDO

DA VINCI, LA CÈNE © HAL9000 SRL NOVARA, ITALY - WWW.HALTADEFINIZIONE.COM - PER CONCESSIONE DEL

MINISTERO BENI CULTURALI - SOPRINTENDENZA PER I BENI ARCHITETTONICI DI MILANO

Le script est basé sur la traduction en néerlandais d'Ingeborg Lesener (C) 1988/1989/1996 Ingeborg Lesener et éditions J.M. Meulenhoff bv, Amsterdam.

Surtitrage en langue française d'après : L'homme sans qualités de Robert Musil, traduction française de Philippe Jaccottet, publiée par Les Éditions du Seuil, 1956-1995

Données techniques relatives au dispositif vidéo :

Source : « *The Man without Qualities 1*. Technical rider ». Archives du Toneelhuis d'Anvers.

Toneelhuis provides:

- 1 x beamer at the front of house in silent box 10.000 ANSI
 - 1 x video server (Hippotizer V3)
 - 5 x beamer with shutter on stage 4.500 ANSI
 - 8 x cameras
 - 1 x matrix switch
 - 5 BNC multi 50M. stage right to the front beamer (if not long enough theater will provide)
 - networkcable (CAT 5) 50M stage right to the mixing desk (if not long enough theater will provide)
 - 1 projection screen
-

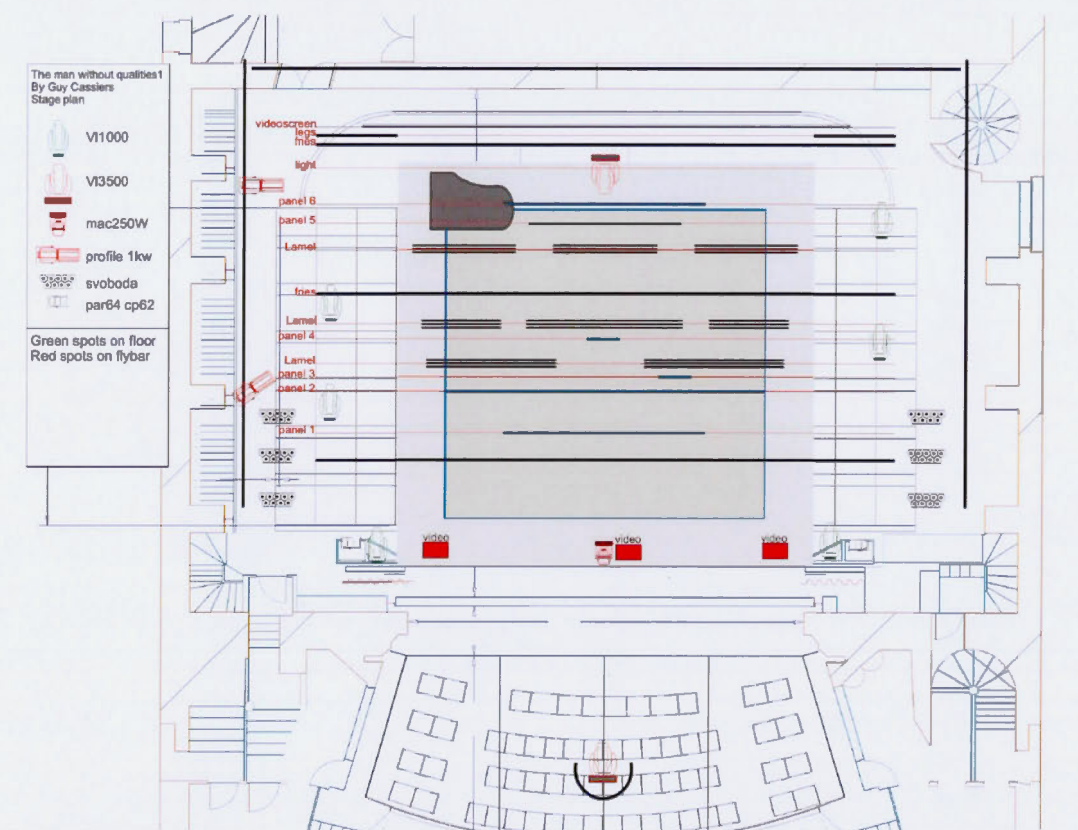
- Clean powersuply all on the same source (to avoid distortions)
 - o 32 amp stage right
 - o 16 amp Front beamer
 - o 16 amp Mixing desk in the front of house
- 1 XLR line between front beamer and mixing desk
- 1 XLR line between front beamer and stage right
- 3 monitors with stage view
- - o stage left
 - o stage right
 - o stage manager
- Subtitles :

Because of sightlines we need some extra subtitles on each side of the stage

- o 2 beamers (-30db) with VGA input flown underneath the first balcony
 - o VGA kabel between the mixingdesk in the front of house and the beamers
 - o VGA splitbox
 - o 2 projectionscreens approximately 1,50 meter by 0,50 meter
 - a grey woodenpanel will work fine
-

Schéma du dispositif scénique

Source : « *The Man without Qualities 1. Technical rider* ». Archives du Toneelhuis d'Anvers.



3. Le Mariage mystique (2011)

Extrait du dossier de presse

Source : Archives du Toneelhuis d'Anvers.

Le mariage mystique est le second volet d'une trilogie montée par Guy Cassiers et adaptée du roman *L'Homme sans qualités* de l'écrivain autrichien Robert Musil, né en 1880 et mort en 1942. Au travers de cette période, il a vécu de près la grandeur et la décadence de l'empire austro-hongrois. Cela a nourri l'inspiration de sa carrière d'écrivain. Musil a combattu pendant la Première Guerre mondiale. Pendant les années trente, il a été témoin de la montée au pouvoir de Hitler et du nazisme. Musil est mort dans la solitude en 1942, à un moment où la défaite de Hitler était loin d'être pressentie. Musil a consacré les vingt-cinq dernières années de sa vie, à son roman *L'Homme sans qualités*. Il n'a cependant pas réussi à l'achever. Au vu des notes retrouvées, il est clair qu'il en était à peine à mi-chemin. Cela confère à *L'Homme sans qualités* le statut de symphonie inachevée.

L'Homme sans qualités est un panorama haut en couleurs et satirique d'une société qui danse sur un volcan, sans se douter le moins du monde de l'imminence de son explosion. Cette explosion sera la Première Guerre mondiale, la société en question est le grand Empire multinational et multiculturel austro-hongrois, qui était *Kaiserlich und Königlich* (K & K) – c'est-à-dire impérial et royal – d'où le nom de *Kakanie* (Cacanie) dont Musil l'avait ironiquement baptisé. L'unité de l'Empire est menacée par la pression de nombreux mouvements nationalistes. Cette tension conduira finalement en 1914 à la Première Guerre mondiale, qui met brutalement terme à la Vieille Europe.

Quelques données factuelles mettent en lumière la complexité politique de ce grand Empire. En 1913 la monarchie danubienne se composait des États actuels suivants : l'Autriche, la Hongrie, la Tchéquie, la Slovaquie, la Slovénie, la Croatie et la Bosnie-Herzégovine, ainsi qu'une partie des territoires de l'Italie, de la Pologne, de la Roumanie, de la Serbie et de l'Ukraine. On y parlait une multitude de langues : allemand, hongrois, tchèque, croate, polonais, ukrainien, slovaque, italien, serbe, roumain, bosniaque et slovène. 51 millions de personnes occupaient un territoire d'environ 680 000 km² (par comparaison ; la France : 550 000 km² et l'Allemagne : 360 000 km²). L'Empire avait deux capitales : Vienne et Budapest. Elle comptait cinq religions officielles : le catholicisme romain, le judaïsme, l'islam, le protestantisme et le christianisme orthodoxe. Bref, il s'agissait d'un empire multinational et multiculturel, avec de nombreuses langues et sous-cultures, empire dominé cependant par les germanophones. Ceux-ci se sentaient proches du concept de Nation Allemande, sous la direction des Prussiens. La Prusse et l'Autriche entretenaient des relations pour le moins tendues.

Le roman est un éventail de tout ce qui conduira au déclin de cette période grandiose, à la veille de la Première Guerre mondiale. Musil est à la fois un ingénieur de l'âme et un artisan subtil, qui met à nu les rouages de la vie politique et sociale.

Le protagoniste du roman est Ulrich, un homme sans qualités, qui croit plus en la potentialité qu'en la réalité. Le roman fait s'entrelacer deux grandes lignes narratives : une satire politique et une histoire d'amour. La première pose un diagnostic pertinent et acerbe de l'époque, la seconde analyse les possibilités d'échapper aux pressions et aux obligations de la société.

Distribution et crédits

Mise en scène : Guy Cassiers

Jeu : Katelijne Damen, Tom Dewispelaere, Marc Van Eeghem, Gilda De Bal, Vic De Wachter, Liesa Van der Aa

Scénographie : Guy Cassiers, Enrico Bagnoli

Texte : Robert Musil

Traduction Ingeborg : Lesener

Conception lumière : Enrico Bagnoli

Conception son : Diederik De Cock

Montage d'images : Frederik Jassogne (Hangaar)

Conception costumes : BELGAT (Valentine Kempynck)

Données techniques relatives au dispositif vidéo :

Source : « *Het mystieke huwelijk*. Technische fiche ». Archives du Toneelhuis d'Anvers.

VIDEO

Toneelhuis voorziet:

- 1 x projector in de zaal in een geluid arme kist (10000ANSI)
- 1 x video server Hippotizer
- 1 x video server Isadora
- 1 x projector met shutter op het podium
- 6 x beweegbare camera's
- 1 x losse camera
- 1 x matrix switch
- 1 x Fiber kabel 100m met overgang naar DVI
(Wanneer deze kabel niet lang genoeg is dan wordt door het theater een 5 BNC haspel tussen scene jardin/stage right en frontbeamer voorzien)
- 2 x netwerkkabel (CAT5) 50meter van scene jardin/stage right tot aan regie in zaal.
(Wanneer deze kabel niet lang genoeg is dan wordt de rest door het theater voorzien)
- 2 x projectie schermen

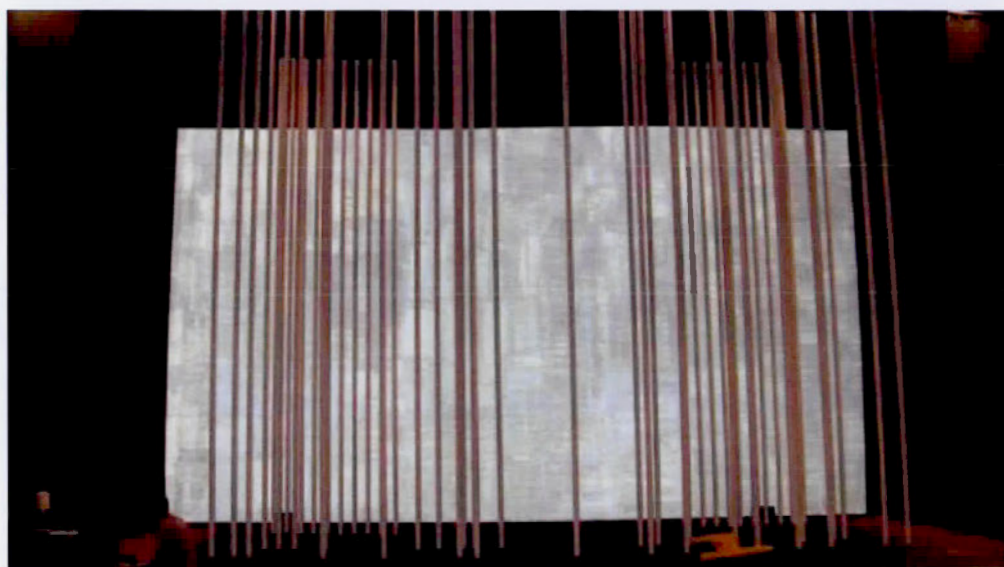
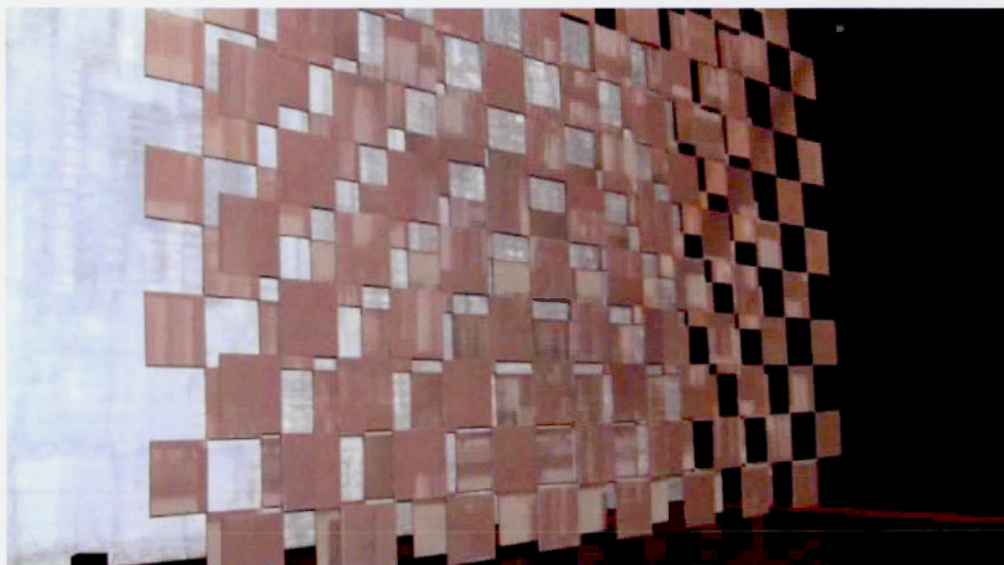
Het theater voorziet:

- Alle vaste spanningen van de video moeten van dezelfde bron komen om storingen te vermijden.
 - 32A driefasige aansluiting aan videoserver scene jardin/stage right
Toneelhuis voorziet een eigen breakoutbox 32A naar 16A en 5m 32A kabel
 - 1x 16A shucko lijn tussen scene jardin/stage right en front projector
 - 1x 16A shucko lijn tussen scene jardin/stage right en video regie in de zaal
 - 1 XLR lijn tussen front projector en video regie in de zaal (male aan video regie)
 - 1 XLR lijn tussen front projector en video server scene jardin/stage right (male aan videoserver)
 - 1 BNC lijn tussen video server scene jardin/stage right en video regie in de zaal
-

Photographies du fond de scène

Source : « *Het mystieke huwelijk*. Technische fiche ». Archives du Toneelhuis d'Anvers.

Foto's



4. Le Crime (2012)

Extrait du dossier de presse

Source : Archives du Toneelhuis d'Anvers.

Toneelhuis | Guy Cassiers

Le crime

L'Homme sans qualités III

Dans *De misdaad/Le crime*, le troisième et dernier volet de la trilogie Musil de Guy Cassiers, deux récits s'entrecroisent. Celui de l'écrivain Musil et de son amante Herma et celui de l'assassin Moosbrugger et d'une prostituée anonyme.

Moosbrugger est un personnage du roman de Musil *L'Homme sans qualités*. Sur la scène, l'écrivain et sa fiction se rencontrent. Les deux femmes sont mortes. Que Moosbrugger soit coupable de la mort de la prostituée ne fait aucun doute. Mais quelle est la part de responsabilité que porte Musil dans la mort d'Herma ? Les fantômes des femmes mettent l'assassin et l'écrivain face à leur crime respectif. Sont-elles des voix dans leur tête ? Ou la voix de la raison ? L'indifférence ? La norme ? Qui a poussé ces deux hommes à faire ce qu'ils ont fait ? Que représentent-ils ? Le génie ? L'aberration ?

Johan Leysen joue Musil et Moosbrugger. Liesa Van der Aa joue Herma et la prostituée. La technologie visuelle de Guy Cassiers fait de ce spectacle un voyage fascinant dans les tréfonds de l'âme.

L'auteur flamand Yves Petry, lauréat du Prix Libris 2011, s'est inspiré du roman et de la biographie de Musil, mais en a fait un texte original.

MISE EN SCENE GUY CASSIERS

TEXTE : YVES PETRY INSPIRÉ DE ROBERT MUSIL

DRAMATURGIE ERWIN JANS

AVEC JOHAN LEYSEN, LIESA VAN DER AA

SCENOGRAPHIE GUY CASSIERS, ENRICO BAGNOLI

CONCEPTION LUMIERE ENRICO BAGNOLI

CONCEPTION SON DIEDERIK DE COCK

MONTAGE D'IMAGES FREDERIK JASSOGNE

CONCEPTION COSTUMES BELGAT (VALENTINE KEMPYNCK)

PRODUCTION TONEELHUIS

COPRODUCTION HOLLAND FESTIVAL (NL), LES THÉÂTRES DE LA VILLE DE LUXEMBOURG (LU),

MAISON DE LA CULTURE D'AMIENS (FR), CDN ORLÉANS (FR), DESINGEL

Het script is gebaseerd op de Nederlandse vertaling van Ingeborg Lesener © 1988/1989/1996

Ingeborg Lesener en uitgeverij J.M. Meulenhoff bv, Amsterdam.

Données techniques relatives au dispositif vidéo sur scène : non disponibles.

Logiciel développé par Frederik Jassogne pour *Le Crime* de Guy Cassiers

Source : Site Internet du Tooneelhuis d'Anvers

<http://www.toneelhuis.be/#!/en/readmodus/post/?id=3146>

Frederik Jassogne (vzw Hangaar) developed an extraordinary visual technique for Cassiers' play *De misdaad* (The Crime). Actor Johan Leysen's face is edited live and morphed by 'crossing' it with the face of actor Liesa van der Aa.

In the play *De misdaad* (The Crime) Guy Cassiers uses an extraordinary, new and still experimental visual technique for the first time. Actor Johan Leysen's face is edited live and transformed by 'crossing' it with the face of actor Liesa van der Aa.

The technique in question consists of a software tracking programme which can recognize faces in a video image and track them live. It knows where the eyes are, the corners of the mouth, the nose, the eyebrows, etc.; it also knows where these points are in relation to each other. In this way the different facial expressions are recorded.

The process is applied to two faces at once: to the live face of the actor and to a 'new face' in a photograph. The texture of the 'new face' is placed on the live face. The texture of the 'new face' follows the track points of the live face so that the latter moves with the actor's expressions and gives the impression that the actor is speaking live with a different face.

Briefly, what this means is that someone else's facial expressions can be transferred live to the projected image of the actor on stage. In the video image it is then as if he can speak with someone else's face. The advantage of the system is that this can be done live and nothing is recorded in advance.

The system is still experimental and still vulnerable. The live facial recognition may fail if the actor's movements are too brusque or the lighting conditions are not ideal, thus preventing the software from analyzing the texture of the human face correctly.

-FACE REPLACE-

IP Adres / Poort

192.168.4.150; Port 12345


Isadora Link

OK (192.168.4.40@12346 - sending uptime to channel /isadora/1)

Facetracker Status

OK (uptime: 8581s)

Input 1: Main Input



Source

faces/JOHAN_02.jpg

Face Found

true


Settings

5/0.1/0/11

FPS

20

Input 2: New Face



Source

faces/LIESA_05.jpg

Face Found

true


Settings

3/2.261/1/11

FPS

1

Output Preview



FPS

20

Strength 1 -

64

Strength 2 -

64

2012 © VZW HANG

A close-up image of a person's face, showing a wireframe overlay that maps facial features. The wireframe is composed of white lines forming a mesh over the face. In the top left corner, the text "Zoom 1.4" is visible.

495

1.3

-FACE REPLACE-

IP Adres / Poort 192.168.4.150; Port 12345
 Isadora Link OK (192.168.4.40@12346 - sending uptime to channel /isadora/1)
 Facetracker Status OK (uptime: 8309s)

Input 1: Main Input



Source faces/iesatest2.avi
 Face Found true
 Settings 5/0.1/0/11
 FPS 25

Output Preview



Input 2: New Face



Source faces/JOHAN_02.jpg
 Face Found true
 Settings 3/2.261/1/11
 FPS 1

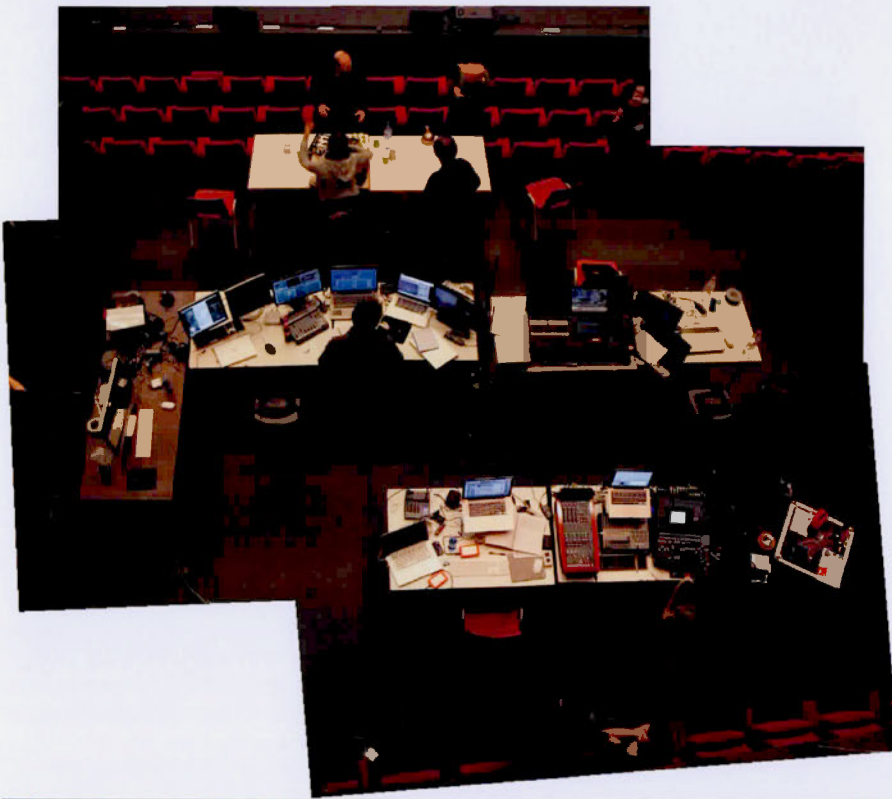
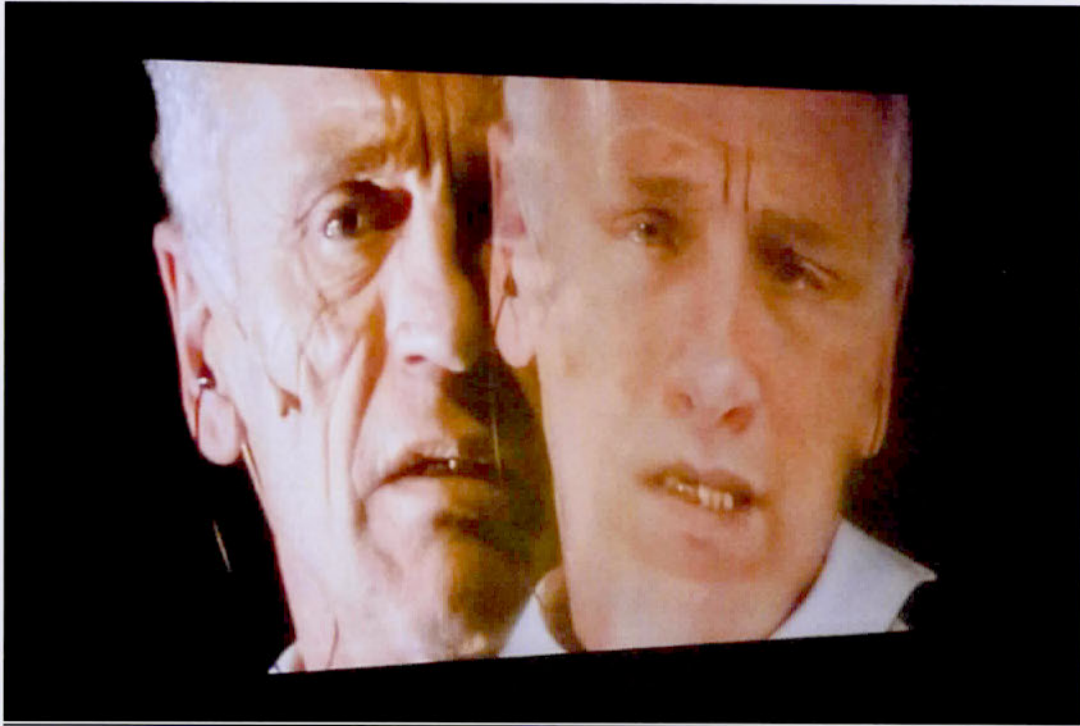
FPS 25

Strength 1 - 64

Strength 2 - 1

2012 © VZW HANG





5. Cœur ténébreux (2011)

Extrait du dossier de presse

Source : Archives du Toneelhuis d'Anvers.

COEUR TÉNÉBREUX

MISE EN SCÈNE

TEXTE

D'APRÈS *HEART OF DARKNESS* DE

DRAMATURGIE

AVEC

SCÉNOGRAPHIE

CONCEPTION VIDEO

CONCEPTION SONORE

CAMÉRA

CONCEPTION COSTUMES

MAQUILLAGE ET PERRUQUES

PRODUCTION

COPRODUCTION

Après leur collaboration à succès *Sous le volcan* (2009), d'après le roman *Under the volcano* de Malcolm Lowry, Guy Cassiers et Josse De Pauw montent maintenant ensemble *Cœur ténébreux*.

Cœur ténébreux est l'adaptation qu'a faite Josse De Pauw de *Heart of Darkness*, le célèbre roman de Joseph Conrad. C'est l'histoire d'un voyage à travers les terres intérieures de l'Afrique, alors encore peu foulées, aux temps du colonialisme. Conrad s'appuie sur sa propre expérience pour l'écriture du roman : l'année 1890 le voit en effet capitaine d'un bateau à vapeur qui sillonne le Congo, alors encore domaine privé du roi belge Léopold II. Au cours de son voyage, Conrad est témoin de tant d'abus et d'atrocités qu'il donne immédiatement sa démission au retour.

Le livre a touché un large public par le biais du film *Apocalypse Now* (1979) – situé pendant la guerre du Vietnam – qu'il a inspiré au réalisateur américain Francis Ford Coppola.

Tant pour son récit que pour sa technique de narration, *Heart of Darkness* est compté au rang des plus grands romans du XXe siècle. Cette description impitoyable de la réalité coloniale est simultanément un portrait bouleversant des faces obscures de l'âme humaine. Tout cela se concentre dans le personnage de Marlow qui, fasciné à l'écoute des histoires qu'il entend sur Kurtz, décide d'aller le voir. La remontée du fleuve en bateau à vapeur est un voyage vers le cœur de l'Afrique, dans des terres que peu de Blancs ont foulées, mais aussi vers le cœur de l'horreur du comportement humain. Quand Marlow rencontre Kurtz, il ne voit plus en lui le modèle du civilisateur inspiré, mais un homme torturé qui, ne distinguant plus le bien du mal, s'est adonné à des pratiques monstrueuses.

D'après *Au cœur des ténèbres* de Joseph Conrad notamment dans la traduction française de Jean Deurborgue.
(c) Editions Gallimard pour cette traduction française

Josse De Pauw ne joue pas que le rôle du narrateur Marlow, mais aussi ceux de tous les autres personnages qu'il rencontre au cours de son voyage vers Kurtz. La technologie visuelle dont Guy Cassiers fait usage permet de faire dialoguer la présence en direct avec l'image projetée. Comme l'indique le titre de l'adaptation, l'accent dans cette mise en scène n'est pas porté sur la description du monde extérieur, mais sur l'évocation du trouble monde intérieur. Son voyage à travers la jungle est une succession de rencontres avec des facettes de lui-même, jusqu'à ce qu'il lui faille aussi se reconnaître dans le « cœur ténébreux » de Kurtz.

Le script est basé sur la traduction néerlandaise de Bas Heijne, qui voit dans l'histoire de Kurtz dans la jungle une teneur très actuelle : « Qui libère l'homme de ses inhibitions sociales verra que peu d'êtres sont à même de vivre en dehors de la société. Qui abolit le « moi » crée des égoïstes par excellence. Qui pose que la fin de l'histoire est arrivée, ne comprend pas que tout le monde veut avoir une histoire, de gré ou de force. Dans le monde de Conrad, des idéalistes peuvent se prouver des hâisseurs du genre humain, des antiracistes, des racistes et des pacifistes peuvent plaider avec feu pour des "interventions militaires", sans devoir changer un iota de leur discours. »

Première 24 novembre 2011

REPRÉSENTATIONS

BOURLA, ANVERS	24 - 26.11.11
THÉÂTRE DE LA VILLE / FESTIVAL D'AUTOMNE, PARIS (FR)	06 - 11.12.11
BOURLA, ANVERS	16 - 18.12.11
BOURLA, ANVERS	20 - 22.12.11
KAAITHEATER, BRUXELLES	19 - 21.04.12
SSB GRONINGEN (NL)	01.05.12
KON. SCHOUWBURG DEN HAAG (NL)	05.05.12
VOORUIT, GAND	10 - 12.05.12
CC HASSELT	15.05.12

Données techniques relatives au dispositif vidéo :

Source : « *Heart of Darkness*. Technical rider ». Archives du Toneelhuis d'Anvers.

- 1 x hippotizer HD i7 media server
- 1 x front projector in regie space or the audience when needed.
(seats need to be pre-reserved)
- 1 x Video projector, shutter and retroscreen stage left (4000ANSI)
- 2 x Video projectors, shutters left and right in front of the set (4000ANSI)
- 1 x macbookpro with camera software
- 1 x ediroi V4 video mixer
- 1 x matrix switch
- 1 x pan-tilt camera
- 5 BNC multi 50M. stage left to the mixing desk (if not long enough theatre will provide)
- 5 BNC multi 50M. stage left to the front beamer (if not long enough theatre will provide)
- 2 x network cable (CAT 5) 70M stage left to the mixing desk (if not long enough theatre will provide)
- set off movable panels to project on
- 32 amp 3 fase breaker switch

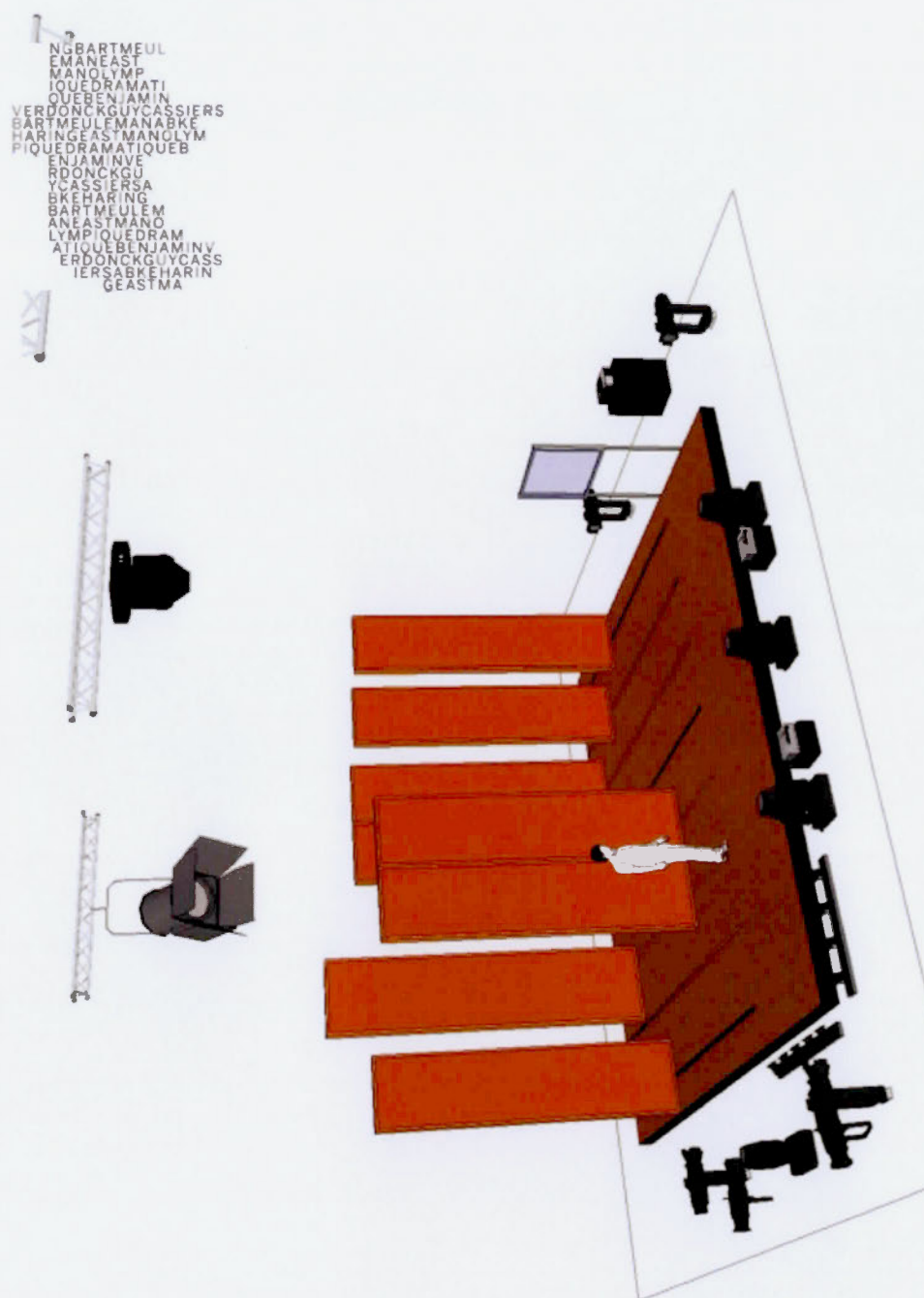
- **Clean power supply all on the same source** (to avoid distortions)
 - o 32 amp stage left
 - o 16 amp line to Front beamer (from 32 breaker switch)
 - o 16 amp line to Mixing desk in the front of house (from 32 breaker switch)

- **XLR lines**
 - o 1 x between front projector and video mixing desk
 - o 1 x between front projector and video server stage left front

- **3 monitors with stage view**
 - o camera will be adjusted to the needs
 - o stage left
 - o stage right
 - o backstage

Schéma du dispositif scénique

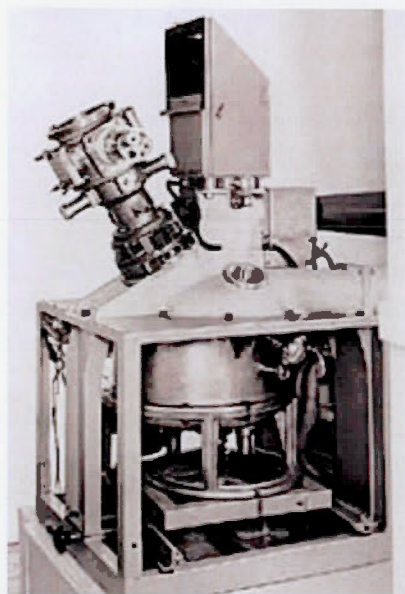
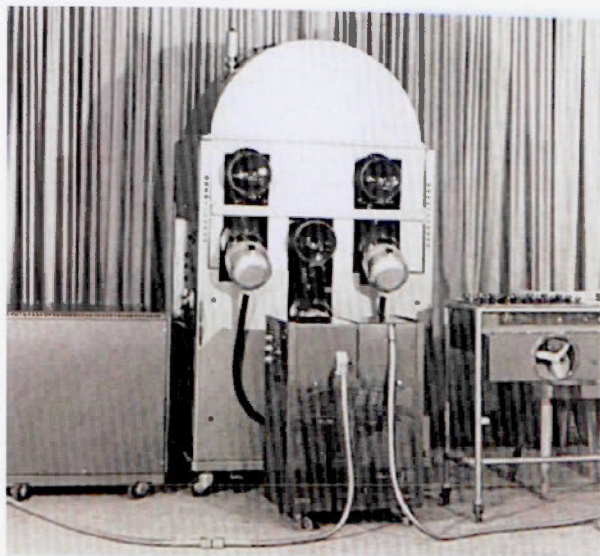
Source : « *Heart of Darkness*. Technical rider ». Archives du Toneelhuis d'Anvers.



Annexe 3 : Eidophore

En 1943, le Professeur Fritz Fisher présente l'Eidophore – prototype du vidéoprojecteur – dont le principe est de permettre la projection sur grand écran d'images télévisées.

Source des photos : <http://videoprojection.free.fr/histoire.html>



La commission électrotechnique internationale en donne la définition suivante : « projecteur de télévision sur grand écran, dans lequel l'intensité d'un faisceau lumineux est modulée spatialement par réflexion-diffusion sur une surface d'huile déformée par un faisceau électronique modulé par le signal d'image. »

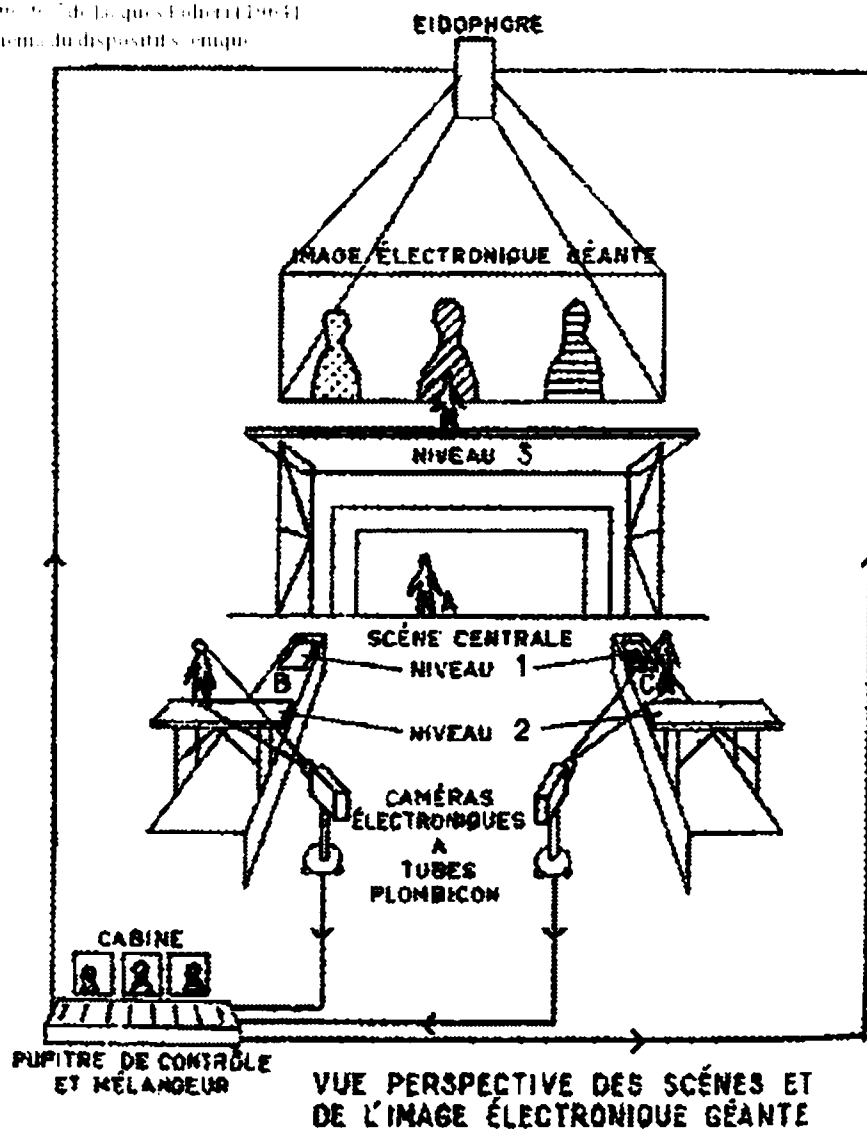
Source : <http://www.electropedia.org/iev/iev.nsf/display?openform&ievref=723-07-81>

Annexe 4 : Dispositif vidéo conçu par Jacques Polieri pour *Gamme de 7* (1964)

Source : http://www.jacques-polieri.com/fr/_gamme_de_7_1964_1967

« L'action se déroule pour "Gamme de 7" sur plusieurs types de scènes : la scène à l'italienne, une triple scène circulaire, plusieurs petites scènes secondaires et une scène occupant l'ensemble des trois dimensions de la salle. Huit lieux scéniques et un neuvième qui est une image électronique géante (utilisation de l'eidophore, caméras électroniques couleurs).

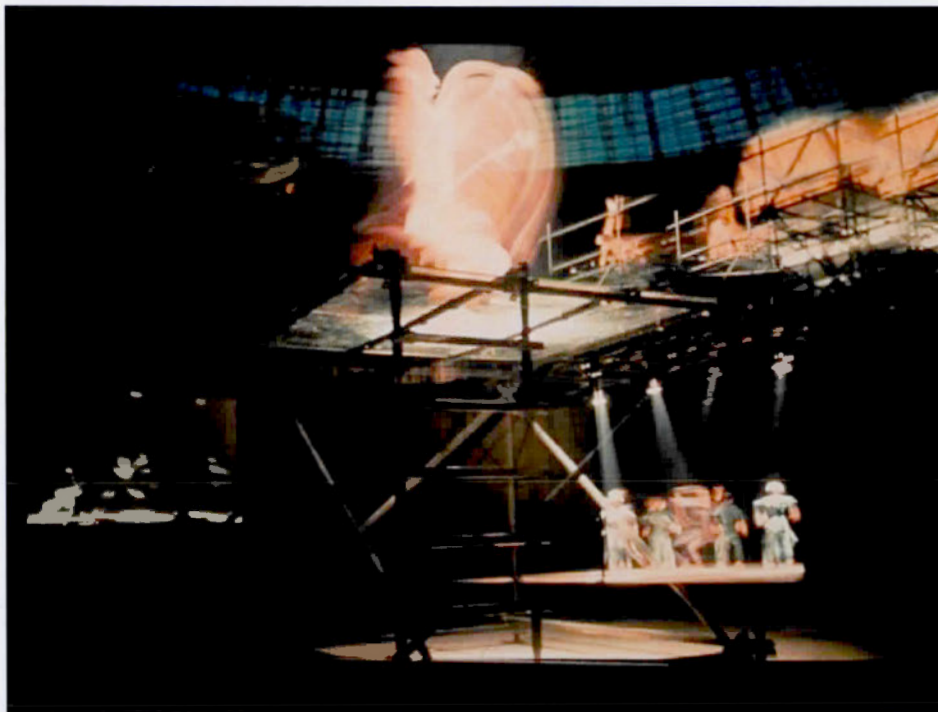
Gamme de 7, de Jacques Polieri (1964)
Schéma du dispositif scénique



Annexe 5 : Gamme de 7 de Jacques Polieri (1964)

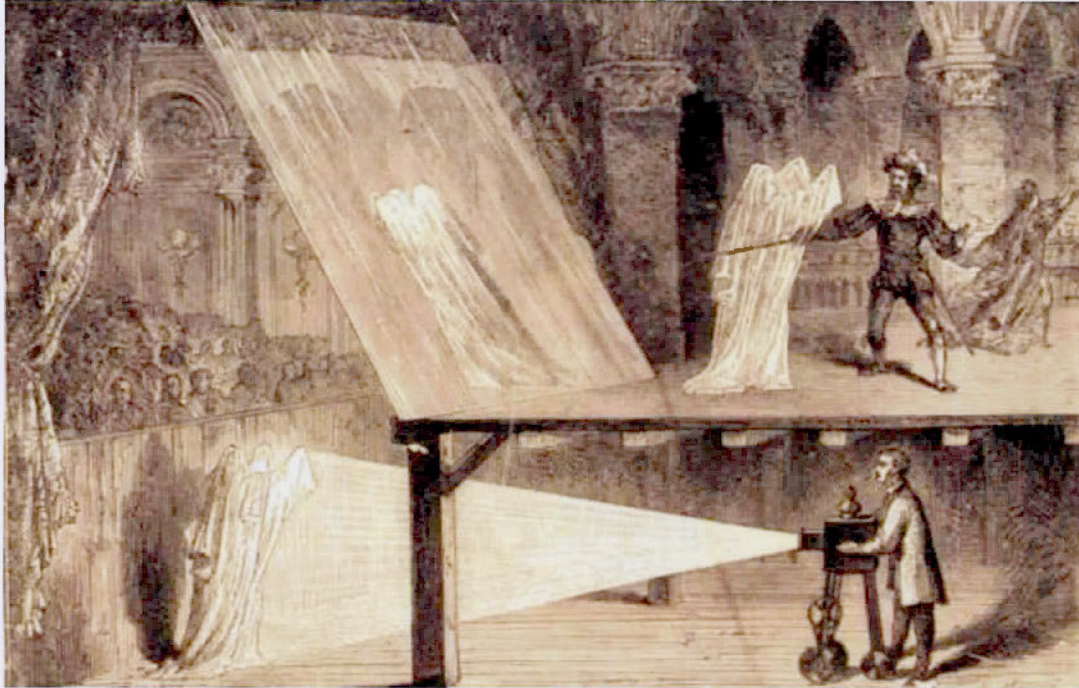
Source: http://www.jacques-polieri.com/fr/rond_point_des_champs_elysees_paris_1968

« Vue de l'ensemble des scènes tridimensionnelles et, au fond à gauche, de l'image électronique géante ».

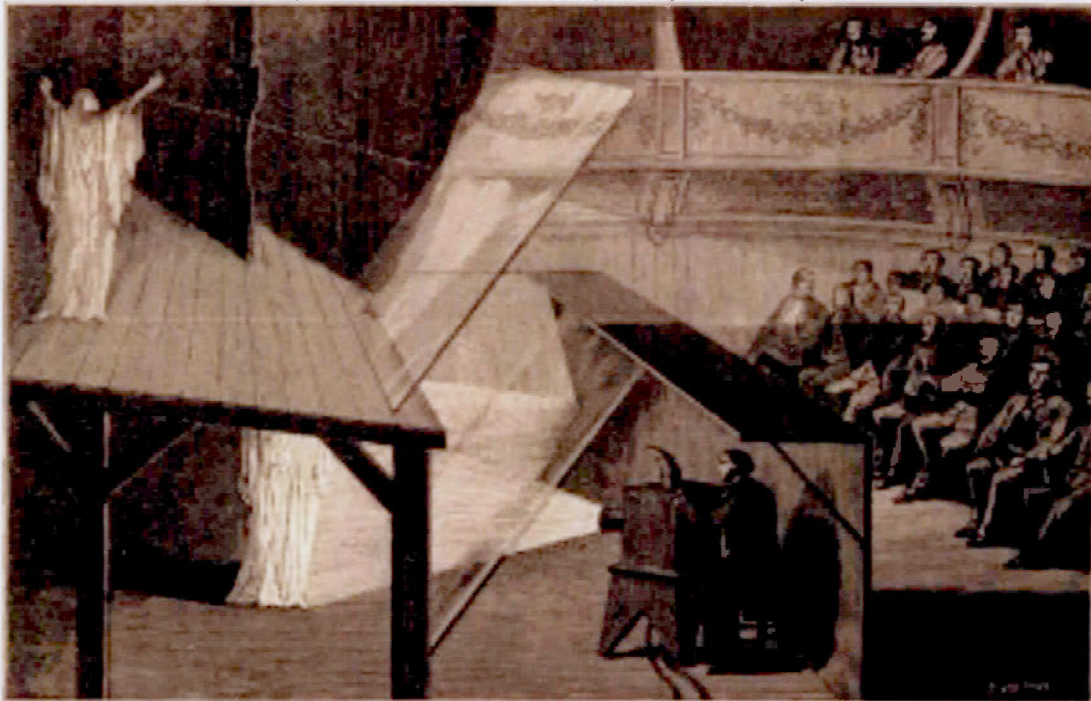


Annexe 6 : Illusion de Henry Dircks

Source : <http://www.clarissebardiot.info/tag/peppers-ghost/>



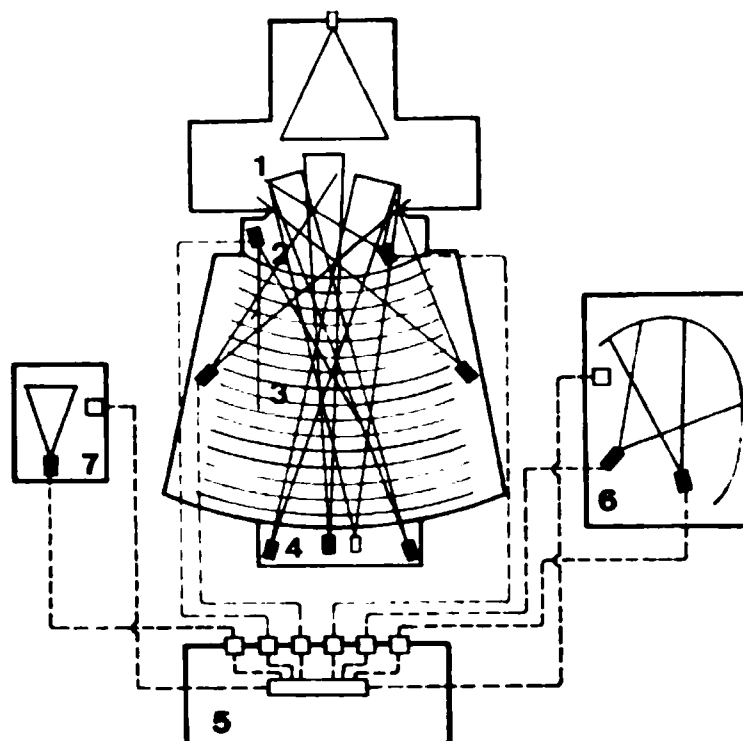
Source : Lefèvre, Julien, *L'Electricité au théâtre*, Paris, A. Grelot, 1894



Annexe 7 : Dispositif vidéo conçu par Josef Svoboda pour *Intollerranza* (Boston, 1965)

Source : BABLET, Denis. *Josef Svoboda*. Lausanne : L'Age d'Homme, 2004, p. 134.

Dispositif de l'œuvre vidéo conçue par Josef Svoboda pour l'œuvre Intollerranza (Boston, 1965) et présentée au Centre d'Art Contemporain de Lausanne. L'Age d'Homme, 2004, p. 134.



- caméra de prise de vue télévisuelle
- eidophore
- moniteur
- diaprojecteur

- 1) Scène avec surfaces de projection pour télévision et projection par l'arrière.
- 2) Fosse d'orchestre.
- 3) Public.
- 4) Cabine de projection.
- 5) Cabine de régie et sélection des images.
- 6) Appareil destiné à la prise de vue télévisuelle de scènes d'ensemble.
- 7) Appareil pour prise de vue de documents, textes, etc... avec ampex.

Annexe 8 : Mandat de *The Kitchen* fondé par W. et S. Vasulka à New York en 1971

Source : <http://www.vasulka.org/archive/Kitchen/KBI/KBI.pdf>

A PROPOSAL FOR CONTINUED FUNDING:

THE KITCHEN FOR ELECTRONIC MEDIA

The Kitchen for Electronic Media is a theatre utilizing an audio, video, and electronic interface between performers* and audience. Presently located in the Mercer Arts Center, The Kitchen grew out of an initial \$15,000 grant from the New York State Council On The Arts assigned to Perception, a group of artists working in experimental electronic media. Essentially it has become a unique theatre for the creation and presentation of live and pretaped audio and video works by a growing number of experienced artists to an increasingly wide and varied audience. Its uniqueness derives from the fact that The Kitchen is the only theatre actively presenting such a diverse range of innovative works in electronic media.

The activities which have taken place and which we wish to continue at The Kitchen fall into the following basic categories which are enumerated in detail on the pages following:

- 1) THE KITCHEN VIDEO/INTERMEDIA PROGRAM
- 2) SEMINARS ON CYBERNETICS AND PERCEPTION
- 3) LIVE AND ELECTRONIC CONTEMPORARY MUSIC CONCERTS
- 4) VASULKA VIDEO
- 5) ACTORS VIDEO WORKSHOP
- 6) MIDNIGHT OPERA COMPANY

Most of these above programs operate on a continued weekly basis.

*including actors, musicians, composers and kinetic visual artists.

THE KITCHEN VIDEO/INTERMEDIA PROGRAM

Director: Shridhar Bapat

The Video/Intermedia program will function according to three basic approaches:

- 1) The Kitchen will continue in its role as the only regularly functioning media theatre on the East Coast. This will involve weekly presentations of live and/or taped works in video and video related intermedia by guest artists both established and developing. The nature and content of the presentations will be completely flexible and draw upon the unique intermedia and space resources of the Kitchen. Priority will be given to presenting the broadest possible range from the purely documentary taped half-inch video to live interactive video environments. Thus far Intermedia Events have involved videotape makers with contemporary electronic musicians, dancers, singers, poets, light artists. In terms of pure video, plans include a large scale video festival during May and June of this year representing the work of over thirty abstract video artists.
- 2) Over the course of the year, there will be live video events involving experimental extension of the possibilities of live (performed) as well as taped half-inch video. These will combine all the techniques of electronic image manipulation with new concepts in such areas as laser-video interface, biofeedback; and interactive information environments which utilize, in synthesis, elements of human feedback, mutually generated sound and video, modulated laser works, together with non-abstract information.
- 3) Under the direction of Dimitri Devyatkin, the Kitchen will continue to present its vital Wednesday evening open screenings. The latter serve an essential role in the continued development of half-inch video as an alternate medium by providing the only existing guaranteed outlet for any and every tape made. These performances are open to every artist on a first come, first show basis. They provide a permanent information flow within the community of media artists as well as linking the artist to his audience.

SEMINARS ON CYBERNETICS AND PERCEPTION

Director: Dimitri Devyatkin

This series concerning the cybernetics of auditory and visual perception began in March of this year. It has as its goal to establish an on-going systematic exchange between media artists and scientists working in the fields of perception. The participants consist of a mix ranging from musicians, filmmakers, and video artists on the one hand to cyberneticists, neurologists, and architects on the other. A partial listing of people involved in this series includes:

Maxwell Matthews, musician, Bell Laboratories.

Lillian Schwartz, computer graphics, Bell Laboratories.

Jud Yalkut, filmmaker.

Nam June Paik, video artist.

Members of The Dance Theatre Workshop, NYC.:

Art Bauman

Wendy Summit

John Moore

Alphonse Schilling, artist involved in 3 dimensional studies and motion.

PROPOSAL:

A SERIES OF ELECTRONIC MUSIC CONCERTS

For the past few months, The Kitchen for Electronic Media has been presenting a Monday evening concert series consisting primarily of electronic music. These concerts are offered to the public at no charge and have been attended by an average of one hundred persons per performance.

Both unknown and known composers have presented their works through The Kitchen. Those whose pieces have already been performed include: Rhys Chatham, Dmitri Devyatkin, Emmanuel Ghent, Jesse Miller, Laurie Spiegel, Woody and Steina Vasulka, Lamonte Young and Marian Zazeela. A list of those who are scheduled to perform is appended.

It is important for an artist to have a means of communicating his work to an audience. The chief benefit is feedback; that is, to ascertain how much of the intended effect is actually being communicated.

The Monday evening concert series provides public access to, and exposure of, musical pieces and styles of composition which, until now, have not enjoyed wide circulation. Most of the pieces performed have been electronic in nature, ranging from relatively simple interfacing of acoustic instruments (e.g., violin) with sound synthesizers to more sophisticated hardware such as feedback networks, specialized synthesizers, and Markov type stepping systems.

The Kitchen provides a working and performing space for these composers. They have full control over duration, lighting, and the use of space for performance. Furthermore, the video facilities of The Kitchen are available to any artist who wishes to incorporate them in his compositions. Technicians are supplied to facilitate operation of this equipment.

We at The Kitchen have tried to demonstrate that there is an audience for the type of material that we are presenting. It is important to recognize that the benefits that accrue to such a project do not consist solely of artist-audience gratification or the attendant cultural rewards. Other important aspects are the dissemination of the artistic technology and the fact that The Kitchen functions as a clearing house for artists working in electronic media.

A NOT FOR PROFIT CORPORATION ORGANIZED UNDER THE LAWS OF NEW YORK STATE

VASULKA VIDEO

Directed by Woody and Steina Vasulka

The weekly programs presented by the Vasulkas will emphasize three major approaches:

1) LIVE VIDEO PERFORMANCES

As opposed to pre-recorded videotape presentations, live video performances involve the generation, synthesis, and processing of images during actual performance time. Frequently these visuals simultaneously generate a corresponding sound structure.

2) ELECTRONIC IMAGE COMPOSITION THROUGH VIDEO KEYING TECHNIQUE

A basic compositional method utilizing the effect of video keying to explore the internal order of multilayered electronic images.

3) EXPERIMENTS IN PERCEPTION

Rapid alternations of video color fields and bi-modal (left/right) coding of 3-dimensional information are two of the elements employed to challenge learned perceptual processes. Other techniques used in these investigations include the effect of image delays and the impact of rapid travelling video images.

ACTORS VIDEO WORKSHOP

Directed by Philip Perlman

The Actors Video Workshop (AVW) is an ongoing process of discovery emphasizing the interaction between theatre and modern media forms. Among various aspects of AVW are studies in time dimension in dramatic structures through video instant information storage and feedback systems as well as in depth analysis of the elements of the actor's craft. The basis of the AVW, consisting of intensive workshops geared towards theatre performances within live video environments, has already been established, and the initial exploratory phases have resulted in a number of video pieces including the following:

- 1) A Methodological Exploration of the Origin of Ritual using theatrical forms in a video environment.
- 2) An investigation of Retrogressed Time: A Wedding in Reverse. Beginning with the tossing of the flowers, three actors perform the ritual in reverse ending at the entrance to the church.
- 3) His Last Tape. The life of a fictitious video artist illustrated through synthetic realism.

Participants in AVW include actors from the Stratford Connecticut Shakespeare Festival, The La Moma Troupe, and The Blue Dome Theatre among others.

The Midnight Opera Company

The Midnight Opera Company is directed by Cia Lozell and Michael Tschudin, and located at 240 Mercer Street. It has been developed in a space called The Kitchen, which has a floor area of 1200 square feet and a 16 foot high ceiling, equipt with lighting grid and a stereo sound system.

The Midnight Opera Company is currently engaged in the following project:

Project:

"The Cosmic Opera", an intermedia experience. The term "intermedia" signifies a combined use of different art forms. The format of the Opera will be briefly described.

Format:

The art forms apparent are:

Dance, singing, music, acting and video art.

The Opera is based on a libretto, which describes how the various forms will work together. The main characters are triple cast; being portrayed by an actor, singer, and dancer, simultaneously, as well as being portrayed on the video screen.

Dance

The style of dance ranges from classical, symbolic movement, to modern and jazz steps directly inspired by the music. We wish to afford a skilled choreographer who will bring with him his own company of dancers. About ten dancers

would be an ideal size company for the space available.

Singing

Using classically trained voices, the music transcends specific melodies and explores pure tonality. Through the use of electronics, the human voice shall be at times pure, then gradually filtered and subtly re-processed and re-channelled to become many voices in harmony, or a duet with itself. At least ten singers are needed to form a suitable chorus.

Acting

In the workshop situation from which the opera is born, each actor has a chance to explore his own capacities through the use of various theater techniques and under the guidance of capable directors. The acting parts in the opera demand a spontaneity that each actor will be challenged to find within himself. And they call for an awareness of movement and, in many cases, mime. To this end the actors, with the dancers, will be choreographed rather than blocked, in the standard sense. There are twelve speaking parts, not counting video characters.

Music

The musical score ranges from purely accoustic, classical instrumentation to synthesized, pure sound, achieving a new meeting ground between the two musical extremes. Correspondingly, we make use of a divergent selection of musical instruments from the accoustic violin, contra bass, woodwinds, etc. to newly developed electronic instruments, such as the Putney Synthesizer, Musser Modulon vibraharp, and other audio devices.

Video

Within the framework of the opera, video serves a threefold purpose:

- 1) As "moving scenery" and background for the sets, using, at different times, real, semi-abstract, and pure electronic images. This enables us to keep the stage free of scenery, allowing maximum space for dance.
- 2) For the presentation of "flash backs". Video allows us the freedom to explore the past and present simultaneously while uniting them to expose a coherent pattern. Here, the video screen represents the character's mind, which the audience is permitted to view openly.
- 3) To create an added visual dimension, through taping what is occurring live from different angles and running the tape simultaneously with the action, or with a slight time delay. The effect is to create a "living cubism" of movement with the dance and mime that takes place, utilizing all spacial directions.

In the workshop, moreover video serves as an unsurpassed tool for actors and dancers to view themselves, developing objectivity and the ability to be self-analytical.

Aims

- 1) To unite the aforementioned art forms in a single, dynamic and cohesive structure, seeking within the framework of the opera, to bring the arts closer together. An harmonic interaction of the separate forms is as equally important as any of the individual mediums. From this union is born a totally

new form of creative expression.

2) To bring new art forms, such as video images and electronically synthesized music, together within a classical format --- opera. (one of the oldest multi-media experiences). In this way we can achieve a freedom that can grow only within a framework of discipline.

3) To give birth to a company of performers strong as a whole, and as individuals. The work will be geared to explore the potentials of each performer and to make use of those potentials. Individuality will be stressed, rather than conformity to a pattern. To further this end we will work as a company under the counseling of competent teachers such as Woody and Steina Vasulka - video techniques, Omar Shapley - improvisation technique, Gene Frankle - acting, directing, and set design, Margo Sappington - dance, Roland Gagnon - vocal training.

4) To remain potentially mobile. It is our aim not to be tied to any particular locale, so that we can travel outside of New York to other less media conscious environments for the exchange of ideas and generation of further interest.

5) By means of a disertation prior to the actual performance, we will acquaint the audience with the media we are using. The opera is an opportunity to introduce media, heretofore familiar to only a few, to a wider public.

Facilities on Hand

- 1) a working libretto, with guide lines for video and choreography.
- 2) a full musical score; with musicians to perform the same.
- 3) tape cassettes of the music.
- 4) video tape of the experimental portions of the opera.
- 5) a 30 minute color film sequence of experimental portions of the opera.
- 6) 6 video monitors - (one color set)
- 7) 2 V.T.R. decks
- 8) 2 black and white video cameras.
- 9) rehearsal and performance workshop space.
- 10) instruments: Hammond electric organ with two speaker cabinets, Steinway grand piano, Musser electric vibraharp, violins, one sound system, percussion instruments, Putney Synthesizer, other audio accessories.

BUDGET

EQUIPMENT

Color TV Monitors and/or Sony Video projectors	\$4200
2 ½' VTRs	2200
2 TV Cameras	2000
1 Shintron GL-360 Special Effects Generator	900
1 Shintron GL-311 Video Keyer	200
Microphones	450
Audio Equipment (amplifiers, preamplifiers, mixer, audio recording decks, etc.)	3500
Lighting Equipment (Quartz Iodide Fixtures)	500
Audio Synthesizer	1000
Design and Construction of Specialized Electronic Equipment	5000
Tools and Maintenance equipment (including test equipment and hand tools)	350
Audio and Video cables	450
Video Tape Stock	3000
total	<u>\$23750</u>
RENT (including utilities)	7000
ADVERTISING AND MAILING	2500
SALARIES	
Six Program Directors at \$100/wk per.	31200
One Coordinator/Manager at \$200/wk	10400
	<u>\$74850</u>

INDEX DES SPECTACLES DE NOTRE CORPUS

A

Antoine et Cléopâtre, 29, 161, 195, 267, 284, 285, 289, 290, 291, 292, 382, 459

C

Cœur ténébreux, 29, 146, 156, 170, 171, 175, 176, 183, 184, 186, 214, 242, 243, 244, 246, 247, 251, 252, 270, 293, 294, 295, 297, 299, 301, 305, 307, 308, 309, 316, 329, 330, 334, 336, 338, 342, 360, 362, 363, 371, 386, 387, 390, 391, 392, 395, 396, 416, 417, 419, 421, 423, 426, 428, 443, 444, 458

Coriolan, 29, 161, 163, 195, 264, 266, 283, 284, 288, 289, 290, 316, 408, 459

Crime, 29, 150, 208, 211, 272, 273, 279, 302, 303, 330, 332, 334, 335, 338, 366, 368, 371, 387, 390, 396, 421, 426, 458

Cris et chuchotements, 29, 131, 132, 164, 165, 170, 171, 192, 194, 196, 234, 237, 239, 262, 268, 293, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 326, 344, 345, 356, 371, 379, 381, 383, 459, 460

H

Homme sans qualités, 29, 148, 150, 151, 152, 154, 157, 158, 170, 173, 177, 179, 183, 208, 211, 216, 221, 243, 246, 247, 271, 273, 276, 302, 304, 305, 310, 330, 333, 338, 364, 365, 390, 391, 392, 396, 421, 458

Husbands, 29, 131, 141, 143, 146, 160, 164, 168, 185, 192, 194, 197, 199, 205, 233, 234, 237, 240, 291, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 327, 328, 356, 371, 379, 381, 382, 383, 396, 431, 443, 444, 450, 460, 461

J

Jules César, 29, 161, 264, 267, 283, 286, 288, 289, 290, 291, 316, 380, 407, 459

M

Mariage mystique, 29, 146, 148, 150, 154, 170, 175, 177, 185, 208, 243, 247, 251, 270, 302, 305, 330, 331, 334, 338, 341, 342, 365, 367, 391, 392, 426, 458

O

Opening Night, 29, 131, 135, 141, 143, 160, 164, 165, 167, 168, 197, 199, 233, 234, 241, 262, 264, 268, 285, 287, 291, 292, 344, 345, 346, 350, 351, 355, 356, 383, 385, 396, 459, 461

P

Projet Antonioni, 29, 131, 132, 160, 164, 165, 168, 169, 171, 199, 200, 203, 236, 262, 268, 282, 285, 288, 290, 346, 347, 348, 350, 351, 356, 379, 386, 459

Projet Musil, 29, 242, 458, *Voir L'Homme sans qualités*, *Le Mariage mystique* et *Le Crime*

R

Rouge décanté, 29, 120, 150, 152, 156, 171, 173, 181, 183, 204, 205, 206, 207, 208, 242, 244, 246, 247, 250, 251, 277, 293, 294, 299, 301, 305, 306, 307, 316, 329, 330, 331, 338, 340, 341, 342, 360, 361, 362, 363, 367, 368, 370, 371, 386, 387, 390, 391, 392, 393, 423, 458

T

Tragédies romaines, 29, 88, 131, 135, 138, 143, 144, 160, 161, 164, 168, 169, 192, 194, 195, 202, 233, 262, 264, 265, 267, 269, 288, 292, 316, 345, 371, 375, 376, 382, 383, 385, 396, 398, 399, 402, 404, 406, 409, 412, 413, 415, 416, 459, *Voir Coriolan*, *Jules César* et *Antoine et Cléopâtre*

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Photo 1 : <i>The Marilyn Project</i> (1975-1976). © Droits réservés.	104
Photo 2 (a, b) : <i>Cris et chuchotements</i> (2009). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.	133
Photo 3 (a, b) : <i>Projet Antonioni</i> (2009). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.	134
Photo 4 : <i>Opening Night</i> (2006). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.	136
Photo 5 : <i>Opening Night</i> (2006). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.	137
Photo 6 (a, b) : <i>Opening Night</i> (2006). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.	138
Photo 7 (a, b) : <i>Les Tragédies romaines</i> (2007). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle (<i>Antoine et Cléopâtre</i>).	139
Photo 8 (a, b) : <i>Husbands</i> (2012). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.	142
Photo 9 (a, b) : <i>Les Tragédies romaines</i> (2007). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle (<i>Jules César</i>).	144
Photo 10 (a, b, c) : <i>Les Tragédies romaines</i> (2007). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle (<i>Jules César</i>).	145
Photo 11 (a, b) : <i>Cœur ténébreux</i> (2011). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.	147
Photo 12 (a, b) : <i>Le Mariage mystique</i> (2011). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.	149
Photo 13 : <i>L'Homme sans qualités</i> (2010). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.	152
Photo 14 : <i>Rouge décanté</i> (2004). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.	153
Photo 15 : <i>L'Homme sans qualités</i> (2010). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.	153
Photo 16 : <i>L'Homme sans qualités</i> (2010). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.	154
Photo 17 (a, b) : <i>Le Mariage mystique</i> (2011). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.	155
Photo 18 : <i>Rouge décanté</i> (2004). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.	157
Photo 19 : <i>L'Homme sans qualités</i> (2010). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.	158
Photo 20 (a, b) : <i>L'Homme sans qualités</i> (2010). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.	159
Photo 21 (a, b) : <i>Les Tragédies romaines</i> (2007). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle (<i>Coriolan</i>).	162
Photo 22 (a, b) : <i>Les Tragédies romaines</i> (2007). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle (<i>Coriolan</i>).	163
Photo 23 : <i>Les Tragédies romaines</i> (2007). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle (<i>Jules César</i>).	164

Photo 24 : <i>Projet Antonioni</i> (2009). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.	166
Photo 25 : <i>Opening Night</i> (2006). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.....	166
Photo 26 (a, b) : <i>Rouge décanté</i> (2004). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.	175
Photo 27 (a, b) : <i>Cœur ténébreux</i> (2011). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.	176
Photo 28 (a, b) : <i>Le Mariage mystique</i> (2011). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.....	178
Photo 29 : <i>L'Homme sans qualités</i> (2010). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.	180
Photo 30 (a, b) : <i>Rouge décanté</i> (2004). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.	182
Photo 31 : <i>Cœur ténébreux</i> (2011). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.....	184
Photo 32 : <i>Husbands</i> (2012). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.	193
Photo 33 : <i>Les Tragédies romaines</i> (2007). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle (<i>Jules César</i>).....	194
Photo 34 : <i>Les Tragédies romaines</i> (2007). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle (<i>Coriolan</i>).	195
Photo 35 : <i>Les Tragédies romaines</i> (2007). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle (<i>Jules César</i>).....	195
Photo 36 : <i>Cris et chuchotements</i> (2009). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.....	196
Photo 37 : <i>Cris et chuchotements</i> (2009). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.....	196
Photo 38 : <i>Husbands</i> (2012). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.	197
Photo 39 (a, b) : <i>Opening Night</i> (2006). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.	198
Photo 40 : <i>Rouge décanté</i> (2004). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.....	205
Photo 41 : <i>Rouge décanté</i> (2004). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.....	207
Photo 42 (a, b, c, d, e) : <i>Le Crime</i> (2012). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.	209
Photo 43 (a, b, c, d) : <i>L'Homme sans qualités</i> (2010). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.	210
Photo 44 : <i>Le Crime</i> (2012). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.	213
Photo 45 (a, b, c) : <i>Cœur ténébreux</i> (2011). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.	215
Photo 46 (a, b) : <i>L'Homme sans qualités. Répétitions</i> (2010). Maquette de la scénographie. © E. Perrot	219
Photo 47 : <i>L'Homme sans qualités. Répétitions</i> (2010). Projection visuelle sur maquette © E. Perrot	219
Photo 48 : <i>L'Homme sans qualités. Répétitions</i> (2010). Projection visuelle sur le plateau. © E. Perrot	219

Photo 49 : <i>L'Homme sans qualités</i> . Répétitions (2010). Détails de <i>La Cène</i> de De Vinci © E. Perrot	220
Photo 50 : <i>L'Homme sans qualités</i> . Répétitions (2010). Couleurs et lumières. © E. Perrot	221
Photo 51 (a, b) : <i>L'Homme sans qualités</i> . Répétitions (2010). Les cadres. © E. Perrot.....	222
Photo 52 (a, b) : <i>L'Homme sans qualités</i> . Répétitions (2010). Les filtres. © E. Perrot.....	223
Photo 53 (a, b) : <i>L'Homme sans qualités</i> . Répétitions (2010). Les rideaux de lamelles. © E. Perrot .	223
Photo 54 : <i>L'Homme sans qualités</i> . Répétitions (2010). Les rideaux de lamelles (2). © E. Perrot.....	224
Photo 55 : <i>L'Homme sans qualités</i> . Répétitions (2010). Extraits picturaux projetés. © E. Perrot	225
Photo 56 : <i>L'Homme sans qualités</i> . Répétitions (2010). La composition d'un visage (1). © E. Perrot	226
Photo 57 : <i>L'Homme sans qualités</i> . Répétitions (2010). La composition d'un visage (2). © E. Perrot	226
Photo 58 : <i>L'Homme sans qualités</i> . Répétitions (2010). Essais de captations et de projections sur scène (1). © E. Perrot.....	228
Photo 59 : <i>L'Homme sans qualités</i> . Répétitions (2010). Essais de captations et de projections sur scène (2). © E. Perrot.....	228
Photo 60 : <i>L'Homme sans qualités</i> . Répétitions (2010). Essais de captations et de projections sur scène (3). © E. Perrot.....	229
Photo 61 (a, b, c) : <i>L'Homme sans qualités</i> . Répétitions (2010). Essais sur l'ombre de l'acteur dans l'image. © E. Perrot	230
Photo 62 (a, b) : <i>L'Homme sans qualités</i> . Répétitions (2010). Essais de projections. © E. Perrot	230
Photo 63 (a, b, c) : <i>L'Homme sans qualités</i> . Répétitions (2010). Recherche de fluidité visuelle (1). © E. Perrot.....	231
Photo 64 (a, b, c) : <i>L'Homme sans qualités</i> . Répétitions (2010). Recherche de fluidité visuelle (2). © E. Perrot.....	231
Photo 65 (a, b) : <i>L'Homme sans qualités</i> . Répétitions (2010). Tests avec caméra © E. Perrot.....	232
Photo 66 (a, b) : <i>L'Homme sans qualités</i> . Répétitions (2010). Les regards dans l'image © E. Perrot	232
Photo 67 : <i>Husbands</i> (2012). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.	235
Photo 68 : <i>Cris et chuchotements</i> (2009). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.....	235
Photo 69 : <i>Projet Antonioni</i> (2009). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.	236
Photo 70 : <i>Cris et chuchotements</i> (2009). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.....	237
Photo 71 (a, b) : <i>Husbands</i> (2012). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.....	239
Photo 72 (a, b) : <i>L'Homme sans qualités</i> (2010). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.	244

Photo 73 : <i>Rouge décanté</i> (2004). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.....	245
Photo 74 : <i>Cœur ténébreux</i> (2011). Capture d'écran : captation vidéo du spectacle.....	248

Les usages de la vidéo en direct au théâtre chez Ivo van Hove et chez Guy Cassiers

De plus en plus de metteurs en scène ont aujourd'hui recours à la vidéo en direct dans leurs spectacles. De manière générale, le recours à ce type de dispositifs pendant la représentation permet d'offrir au spectateur des possibilités de perception qu'il n'a habituellement pas au théâtre : voir le plus infime détail d'un visage, ou une action au plus près, accéder visuellement à tout espace extérieur à la scène lorsque l'action scénique s'y déroule, percevoir sur le visage d'un acteur sa réaction devant l'action qui se tient sous ses yeux ou encore avoir une multiplicité de points de vue simultanés sur un même objet. Pour autant, peut-on dire que la fonction des images en direct au théâtre se réduise à ces quelques principes utilitaires dans la représentation ? En donnant aux spectateurs la possibilité de voir simultanément les acteurs et leur image filmée et projetée et/ou diffusée en direct sur le plateau, les artistes jouent de plus en plus du potentiel performatif du dispositif vidéo dans la représentation théâtrale. Ils ne s'arrêtent pas à redoubler la scène par l'image mais mettent en avant la déconstruction de l'image et la construction du réel ou, du moins, d'une réalité dans et par l'image. C'est pourquoi le recours aux images en direct au théâtre appelle inévitablement à en interroger les enjeux à la fois esthétique, narratif, dramaturgique et proxémique dans la représentation théâtrale. Sans prétendre à une quelconque exhaustivité, cette thèse vise à proposer, à partir de certains spectacles d'Ivo van Hove et de Guy Cassiers, quelques pistes permettant de mesurer l'étendue possible du potentiel performatif des images en direct dans la représentation.

Mots clés : Théâtre, Vidéo en direct, Représentation, Perception, Guy Cassiers, Ivo van Hove

The Uses of Live Video in Theater by Ivo van Hove and by Guy Cassiers

Today, more and more directors include live video in their performances. The use of such devices offers new possibilities of perception to the spectators, which usually are not available in a theatrical representation such as to look at the smallest details of an action or on the performer's face; to access visually to peripheral areas of the stage when a dramatic action takes place there; to notice the reaction of an actor who listens to the main protagonist, as well as to have different simultaneous viewpoints on the same object. Nevertheless, can we reduce the function of live images on stage to these few utilitarian principles in the performance? Allowing spectators to see, in the same time, the actors and the images of themselves, many artists exploit more than ever the performative potential of video in theatrical representations. Live video does not only reproduce on the screen what happens on the scene, but it also highlights on one hand the deconstruction of the image and, on the other, the construction of a reality in and by images. That is why the uses of live video on stage unavoidably lead to question issues related to the aesthetic, narrative, dramaturgical and proxemic aspects of theatrical performances. Based on the analysis of different performances staged by Ivo van Hove and Guy Cassiers, this thesis aims to measure the extent of the performative potential of live video on stage.

Keywords : Theatre, Live video, Representation, Perception, Guy Cassiers, Ivo van Hove